



## La réplica infiel

### The Unfaithful Replica

*La réplica infiel* se interroga sobre la compleja relación que el arte establece con su materialidad, planteándose de qué manera se encarna el pensamiento en la forma, en el objeto, en la acción o en el cuerpo, resistiendo tanto a la promesa implícita en la idea, como a las tensiones e incertidumbres generadas por su inserción en las instituciones, los rituales de la cultura y los órdenes de lo real y lo posible.

*The Unfaithful Replica* examines the complex relationship that art establishes with its materiality, asking in what way thought is incarnated in form, in the object, in the action or in the body, resisting the promise implicit in the idea, as much as the tensions and uncertainties generated by its insertion in institutions, rituals of culture, and orders of the real and of the possible.

ANNA BOGHIGUIAN  
SASKIA CALDERÓN  
SUNAH CHOI  
BOJANA CVEJIĆ  
VIRGINIA DE MEDEIROS

NURIA ENGUITA MAYO  
CARLA FILIPE  
ISAÍAS GRIÑOLO  
JULIO JARA

TERESA LANCETA  
XAVIER LE ROY  
XISCO MENSUA  
ANNA OPPERMANN  
NACHO PARÍS

LAURENCE RASSEL  
INMACULADA SALINAS  
MLADEN STILINOVIĆ  
WILLY THAYER  
SCARLET YU



La réplica infiel

---

The Unfaithful Replica

EDITORES / EDITORS  
Nuria Enguita Mayo  
Nacho París

Portada / Cover

Mladen Stilinović

*Nađcale / Spectacles / Espectáculos*, 1992

Detalle de / Detail of *White Absence* (Blanca ausencia), 1990-1996

Instalación: 57 objetos / Installation: 57 objects

*Sat-Nula / Clock-zero / Reloj-Cero*, 1990

Detalle de / Detail of *White Absence* (Blanca ausencia), 1990-1996

Instalación: 57 objetos / Installation: 57 objects

Cortesía del artista / Courtesy of the artist and Galerie Martin Janda, Viena >



La Comunidad de Madrid tiene el placer de presentar la exposición colectiva *La réplica infiel* en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, del 18 de marzo al 25 de septiembre de 2016. Este proyecto propone un intenso recorrido donde la forma, la imagen, el objeto, la palabra y las performances se relacionan de manera transversal, constatando la dimensión performativa de todo acto poético.

*La réplica infiel* se interroga sobre la construcción del significado a través de la obra de arte, sobre el potencial que esta tiene como resistencia a las representaciones impuestas de la realidad y sobre la responsabilidad que conlleva el hecho artístico. Se presenta, así, y desde múltiples disciplinas, el arte como réplica e imaginario «infidel» del mundo en que vivimos. Una propuesta que ahonda más aún en los extravíos necesarios que formulan los artistas en sus acciones.

Esta apuesta por la creación ligada a la performance y lo discursivo tiene sus propios ecos en la ya extensa programación del CA2M. Desde exposiciones como *Per/Form* o *Contarlo todo sin saber cómo*, hasta proyectos como *Caja Negra/Cubo Blanco*, han ido tratando estos temas de forma más específica, siendo *La réplica infiel* un proyecto que aglutina y desarrolla ambos conceptos.

La Comunidad de Madrid agradece a los comisarios, artistas, autores, colaboradores y voluntarios la participación en la producción y en el desarrollo de la exposición: su talento e implicación han sido indispensables para hacer realidad este proyecto. Igualmente, la Comunidad agradece al Institut Français y a la Casa Velázquez su generoso apoyo al proyecto.

Comunidad de Madrid

The Regional Government of Madrid has the pleasure of presenting the group exhibition *The Unfaithful Replica* in the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo from 18 March to 25 September 2016. This project proposes an intense itinerary where form, the image, the object, the word, and performances are related to one another in an essential manner, substantiating the performative dimension of every poetic act.

*The Unfaithful Replica* interrogates the construction of the signified by means of the art work, the potential that it possesses as resistance against the representations imposed on it by reality, and the responsibility of the artistic act. Art is presented from multiple disciplines as a replica and as an “unfaithful” collective imagination of the world we live in. A proposal that plumbs deeper in the necessary losses that artists formulate in their actions.

This wager for artistic creation linked to performance and to the discursive has its own echoes in the extensive programming of the CA2M. Exhibitions such as *Per/Form* or *Contarlo todo sin saber cómo* [Tell Everything without Knowing How] or projects like *Caja Negra/Cubo Blanco* [Black Box/White Cube] have explicitly examined these themes, with *The Unfaithful Replica* being a project that brings together and evolves both concepts.

The Regional Government of Madrid would like to thank the curators, artists, authors, collaborators, and volunteers for their participation in the production and development of the exhibition: Their talent and commitment has been indispensable in turning this project into reality. Our gratitude also extends to the Institut Français and the Casa Velázquez for their generous support of the project.

Regional Government of Madrid

NURIA ENGUITA MAYO

- 11 Materiales para *La réplica infiel*  
27 Materials for *The Unfaithful Replica*

NACHO PARÍS

- 45 La réplica infiel. Cambiar el orden.  
Materializar la mirada. Ver para creer  
57 The Unfaithful Replica. Disrupting  
the Order. Materialising the Gaze.  
Seeing to Believe

XISCO MENSUA

- 70 *Historias de arte y poesía*

MLADEN STILINOVIĆ

- 88 *He-he-he*  
*Three Days Until the End of Art*  
*Wuff-Wuff*  
90 Elogio de la pereza  
92 Sobre el poder, el dolor y...  
94 *White Absence*  
96 Praise of Laziness  
97 On Power, Pain and...

CARLA FILIPE

- 100 *Arquivo Surdo-Mudo*

ANNA OPPERMANN

- 108 *Ersatz Problem am Beispiel Bohnen*  
110 ¿Qué es un *ensemble*?  
112 Cómo se originó el método  
116 What Is an Ensemble?  
118 *Künstler sein – Über die Methode,*  
*Dilemma der Vermittlung*  
120 How the Method Originated

JULIO JARA

- 122 *Fotopoema*  
127 *Photopoem*  
128 Andarcadia I, II, III  
144 Andarcadia I, II, III

INMACULADA SALINAS

- 160 *Tiempo de trabajo*

VIRGINIA DE MEDEIROS

- 179 La guardiana de la fuente  
181 The Fountain Keeper  
182 *Sergio e Simone*

ISAÍAS GRIÑOLO

- 187 *materiales para un friso poético\_documental*  
*(mapa del dolor impuesto del 03.09.15 al 21.12.15)*  
203 *materials for a poetic\_documentary frieze*  
*(map of the pain imposed from 03.09.15 to 21.12.15)*



ANNA BOGHIGUIAN

212 *Cities by the Rivers*

TERESA LANCETA

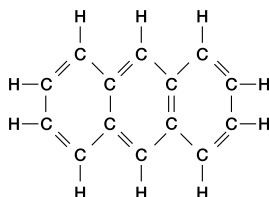
226 *El paso del Ebro*

230 El paso del Ebro

252 The Crossing of the Ebro

SASKIA CALDERÓN

272



XAVIER LE ROY & SCARLET YU

LAURENCE RASSEL

282 Basado en las memorias escritas de conversaciones mantenidas entre Xavier Le Roy, Laurence Rassel y Scarlet Yu para la preparación de: *Para La réplica infiel*, de Xavier Le Roy y Scarlet Yu

288 Based on Written Memories of Conversations between Xavier Le Roy, Laurence Rassel, and Scarlet Yu in preparation of: *For The Unfaithful Replica*, by Xavier Le Roy and Scarlet Yu

SUNAH CHOI

THOMAS BAYRLE

295 ...algunos fragmentos para Sunah...

299 ...a few fragments for Sunah...

BOJANA CVEJIĆ

305 Un infiel regreso a la poética (en cuatro argumentos)

317 An Unfaithful Return to Poetics (in Four Arguments)

WILLY THAYER

329 *Performance*. Una enunciación sin enunciado

338 *Performance*. An Enunciation Without a Statement

350 BIOGRAFÍAS / BIOGRAPHIES

358 CRÉDITOS / CREDITS



NURIA ENGUITA MAYO

# Materiales para *La réplica infiel*

## I

*Septiembre 2014*

«El arte no es algo que haga una sola persona, sino un proceso puesto en movimiento por muchas.»

John Cage

Hacer una exposición. En este caso responder a la pregunta, a la invitación hecha por el Centro de Arte Dos de Mayo, en el marco de un programa dedicado a lo performativo. Dar una respuesta, pero sin hacer una exposición-catálogo de performances, la mayoría de las veces reducidas a mostrar sus restos y rastros materiales o el documento de lo que fueron.

Aceptar una invitación para volver a trabajar en el marco de una tecnología impuesta, con la obligación de adaptarnos una vez más a un dispositivo ya establecido que terminaría de dar forma y sentido a la propuesta, definiendo palabras y discursos. Pero entre lo que se quiere y lo que se puede siempre hay una distancia; por tanto, nada nuevo. El marco generoso de la invitación permitía no obstante casi todo, por lo que, antes que nada, se decidió *cómo* hacer la exposición: desde el afecto. Esta toma de posición inicial supone trabajar desde una experiencia vital e intelectual común, desde aquello que surge del vivir juntos espacios y tiempos diversos. De transitar por la calle y la vida, dependiendo unos de otros, afectándonos unas a otros. Afectos que implican deseos, memorias, luchas, roces, conversaciones; afecto como algo que conecta mente y cuerpo, acciones y pasiones, razón y emoción.

Trabajar de una forma más abierta, más experimental, menos instrumental y categórica. Comenzar en compañía,

recogiendo aprendizajes diversos, hablando, sin ideas preestablecidas, dejando que algo suceda. Iniciando una conversación en Valencia, donde actualmente vivimos, un poco dislocados, Nacho París, Xisco Mensua y yo misma, para posteriormente abrir la conversación a otras, a otros. Escuchándonos; entre la comodidad y el conflicto, la conversación avanza; puede ser infinita y ahora ya implica a muchas personas.

Comenzamos a hablar sin un *a priori* y con solo algunos artistas en la cabeza. Trabajando sobre la cuestión *performativa*, tan presente como importante teóricamente, pero pensando en lo que de *performativo* tiene toda manifestación artística. Nada que ver con la idea de desmaterialización implícita cuando es entendida como acción que no genera un objeto. Eso sí, nos interesaba el arte como parte de un proceso más amplio, como tentativa y como cuestionamiento de lo real y no solo por su capacidad de representación o registro de una exterioridad, sino también como fracaso a la vez que posibilidad, y por su potencial de resistencia a los poderes que nos dominan y conforman.

## II

*Diciembre 2014*

Empezamos a pensar en la idea de *formatos frágiles*, no solo por la levedad en los soportes, sino sobre todo como expresión de una duda o una interrogación, frente a lo monumental y lo acabado. Montajes de imágenes y palabras, citas, encajamiento de tiempos, dibujo como escritura compulsiva, imágenes «pobres» que se superponen unas a otras o soportes del poema: lo frágil como lo *performativo*, poniendo el acento en el hacerse de la obra, o como apunta Nacho París: «lo frágil en los procesos, pero no tanto procesos en el sentido material al que suele remitirnos el término como al de investigación o búsqueda, como verdad migrante o parcial, o ese retardo o resonancia de una parte de la verdad en otra. Procesos que hacen y deshacen continuamente, sin consolidar un único sentido, sin cerrar ningún significado».

«Aquel que en última instancia se halla siempre dispuesto, si es preciso, a no vacilar en imponer su autoridad más valdría que desistiese ya desde el principio de querer empezar por intentar ser escuchado. Si en el límite está la violencia, todo el resto ya es violencia.»

Rafael Sánchez Ferlosio

NACHO PARÍS: ¿Nos llevaría esto a algo así como lo fantasmático del arte y la cultura que pudiera permitirnos pensarlos desde la perspectiva de valor, deseo y simulacro?, ¿en qué medida desaparece el deseo de comprensión, de saber, de experimentar, que alimenta la cultura al materializarse y entrar en ese orden de los lenguajes y las cosas del que no podemos escapar?

XISCO MENSUA: Al hilo de lo que te preguntas: de entrada el máximo interés por lo de arte, cultura y pensamiento como inasibles fantasmas (¿el antiguo espíritu?) sí que deseo y simulacro estarían en la línea... y el valor, teniendo en cuenta que el dinero es un bien imaginario...

Creo que el deseo es el maestro de la batalla. Después de que destroce y cree tomamos distancia y vislumbramos la falta de sentido... Seguiré pensando sobre lo frágil y lo efímero; ¿también en lo que no encuentra acomodo?

«La conexión en el proceso entre observar, coleccionar, percibir, comentar y disponer tiene el poder de dar la vuelta a las cosas, incluso a aquellas que son sólidas por sí mismas. Más allá de este tipo de inversiones, ¿hay algo que pueda ser mejor definido con el término revuelta? Tan pronto como uno mira ese término según la definición de Kristeva como un “retorno reminiscente”, un retorno que promete un futuro, no la destrucción o la sustitución de las tradiciones, entonces el presente, aparentemente hermético se abre con esta clase de revuelta.»

Ute Vorkoeper

Suspender la consciencia, no tomar decisiones, considerar el hacer arte como un dominio extraño, sublimarlo como modo de controlar lo pulsional. Eso, parece ser, fue el origen de los *ensembles* de Anna Oppermann: aglomeraciones de dibujos, notas manuscritas e imágenes fotográficas que comparten su fragilidad con su presencia transformada, fragmentada o continuamente reproducida. No hay proyecto: el *ensemble* comienza en un punto, a partir de algo extraño que llama su atención y se despliega. La fragilidad del ser, la identidad, la decepción, el deseo, la visión burguesa sobre la naturaleza, la ambigüedad de los signos, la cuestión del arte o el rol del artista, son algunos de los *problemas* que piensa su trabajo. Los *ensembles* no remiten a un giro particular ni a una transformación precisa, más bien toman direcciones dispersas, por lo cual el giro, la transformación continua, es en sí el objetivo del proceso.

X.M.: Algunos apuntes sobre lo dicho: 1) Una escritura-dibujo compulsiva análoga a un pensamiento que no cesa. 2) La imposibilidad de acabar-cerrar las obras, ya sea por la complejidad de los temas abordados o porque si se tiene un mínimo de honestidad intelectual eso nunca es posible. La idea del arte como fracaso. «Aceptar que ser un artista es fracasar» (Samuel Beckett sobre Bram van Velde). 3) Apuntes y tentativas. Fragilidad. 4) Pensar qué pasa entre idea-proyecto, proceso y resultado final.

La conversación ya se había ampliado a Tomás Pollán, el cual nos planteaba como problema la resistencia de lo espiritual en el arte indicando el dominio aún hoy de la idea sobre lo sensible, un proceso que podría ser reconsiderado o discutido, y nos invitaba a que desde nuestra propuesta se pudiera plantear esta crítica. Y a Laurence Rassel, que nos interesaba por sus investigaciones en el campo de la performance procedente

de una práctica experimental feminista y con un trabajo en la institución Arte que ha reconfigurado los sistemas lógicos y normativos que la definen, lo que le ha permitido trabajar en la elaboración de otro tipo de relación entre artistas, espacios y públicos.

Las *Historias de arte y poesía* de Xisco Mensua estaban ahí desde el principio. Historias («sobre una comunidad, por decir algo, que hace caso omiso a la utilidad y la obediencia, y se dedica a perorar, cantar y dibujar») que constituyen un álbum, un índice de la modernidad en tanto un tiempo y un pensamiento que se acaba. Nostalgia humanista de cuando, a pesar de todo, aún se creía que futuro y progreso social podrían venir de la mano (lo cual nos remite sin duda como actitud al Pasolini de la trilogía de la ligereza que posteriormente incluiríamos en el ciclo de cine. Recordemos al cuervo-intelectual de *Uccellacci i uccellini* cuando dice: «La época de Brecht y Rosellini ha terminado»). Una historia organizada en una clasificación libérrima, que como el artista dice nos remite a «dos prólogos: el de *Las palabras y las cosas*, de Foucault, cuando escribe sobre una lista/clasificación de Borges como inspiración para su libro, y el de *Lógica del sentido*, de Deleuze, donde propone *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll como modelo para hacer proliferar las series que componen su ensayo». En el caso de *Historias de arte y poesía*, estas series son: en la puerta, Casas, Niños, Árboles, Dobles figuras, Portadas, Arte. Piedras, Arte. Mujeres, Retratos de pie, Retratos sentados, Cubiertas, El otro, Actos, Arte. Museo, Caminantes, Tumbas. Cada imagen, a su vez, plantea un microrrelato, que surge del encuentro de la palabra y el dibujo copiado del «original» fotográfico.

N.P.: Xisco Mensua ha concebido la palabra como algo visible, como una imagen sobre el plano, como si palabra e imagen fueran fruto de una misma operación intelectual y produjeran objetos idénticos, generando una obra que aparenta estar enredada plenamente en las redes del lenguaje pero que manifiesta la irreductibilidad de la imagen a la palabra y de la palabra a la imagen, resistente a la competencia lingüística, a la descripción o la interpretación verbal, y que se constituye como una presencia más que en una representación [...]

X.M.: [...] mi postura es la del estudiante, en la que no hay nada definitivo. Hay que cuidarse de la tentación de que las cosas que funcionan se conviertan en recursos. Pero si miro atrás desde el principio me reconozco en una actitud escritural en mi hacer plástico: dibujé algún cómic (que por entonces eran casi mi única cultura artística) y practiqué el dibujo a modo de diario...

«Esta brecha, que representa la incapacidad del artista de expresar plenamente su intención; esta diferencia entre lo que tenía intención de realizar y lo que de hecho realizó es el “coeficiente artístico” personal contenido en la obra. En otras palabras el “coeficiente artístico” personal es como una relación aritmética entre lo inexpressado pero intencionado y lo expresado sin intención.»

Marcel Duchamp

«La imagen es una producción del sujeto que hace advenir al propio sujeto que la ha producido.»

Marie José Mondzain

También Anna Boghiguián utiliza la imagen como escritura y la escritura como imagen para desplegar un modo de pensar y una elaboración poética comprometida con la creatividad del mundo. Anna Boghiguián reflexiona sobre la historicidad de los fenómenos del pasado, que no agotan su potencial significativo y sus efectos, que resurgen en el encuentro con el presente, y que así se actualizan y adquieren una nueva realidad. Las imágenes que dibuja o pinta surgen de su experiencia, del encuentro personal con ciertos lugares y objetos que liberan un tono afectivo y una «actuación particular», y que provocan una respuesta cognitiva y emocional. Para Boghiguián no hay posibilidad de escritura objetiva, solo tentativas de instaurar ciertas relaciones de experiencia y conocimiento con la materialidad inmanente de lo real. Sus imágenes no documentan ni narran unos acontecimientos, más bien acontecen, transmiten su estar en contacto con el mundo, con sus objetos, con sus historias. Imágenes y textos definen un *trazar*, una puesta en acto literal del trasiego de su cuerpo y de su mente en interacción con el orden simbólico del mundo y el territorio sociopolítico, económico, cultural o religioso al que se aproxima. Sus dibujos, que también circulan en forma de series, responden a diferentes territorios y momentos, pero no pretenden revisar la historia, sino más bien compartir un *colapso*, una visibilidad y un entendimiento parcial e inacabado sobre el mundo, su pasado y su porvenir.

La edición y montaje de documentos o imágenes entendidos como un modo de reflexionar críticamente sobre lo dado, sobre lo visible y lo consensuado estaban muy presentes en nuestras conversaciones. El trabajo de Isaías Griñolo se produce en la simbiosis entre la palabra y la voz poética, la práctica *performativa*, el discurso crítico y la producción audiovisual: imágenes «pobres» de Youtube, documentos de todo tipo, incluidos contratos y octavillas, grabaciones y fotografías de móviles, se unen a la palabra en la poesía y el cante. En su instalación crítico-performativa se encuentran la fiesta y la asamblea, lo popular y la teoría crítica, el teatro y la academia. Su propuesta se convierte en un intento ejemplar de acompañamiento de la lucha social desde las prácticas

artísticas, evitando apropiarse de sus discursos y sin caer en una lectura esteticista, compartiendo la palabra y los gestos de las personas que pelean por sus derechos, mostrando la brutalidad policial, una coreografía al servicio del terror.

La palabra poética y el cante flamenco aparecen como mediadores del tiempo y de las historias, como el espacio de desarrollo de un nuevo potencial; como el hilo rojo de un presente que se superpone a la trama del pasado sin clausurarla. Es esa extensión del tiempo lo que aquí aparece; las lecturas presenciales provocan una ruptura y numerosos ecos; generan una tensión, casi diría un extravío, que permite pensar mas allá de las narrativas anestésicas del poder. La palabra enuncia, muestra, dispone las diferencias, los conflictos y provoca una distancia y una reactivación.

### III

#### Marzo 2015

Pensando en que había que abrir el debate sobre el título del proyecto, Nacho París propone algunos títulos: *La réplica infiel*, en alusión a esa transposición insatisfactoria de la idea o la intuición a la obra; *Lo de cada uno, de todos y de nadie*, en referencia a la disputa sobre la propiedad del lenguaje; *Del hueso que está a punto de ser flauta*, citando un verso del poema de Claudio Rodríguez; y por último *La conversación infinita*, citando a Maurice Blanchot para referirse a esa voluntad dialéctica inacabada y progresiva del proyecto. A finales de marzo de 2015 teníamos ya un título, que iba recogiendo nuestras conversaciones: *La réplica infiel*. Infiel por este carácter no teológico, no dependiente de la espiritualidad o de la idea, pero infiel también por otra cuestión presente desde el principio: la pérdida, entendida esta simultáneamente como la fuga de una potencia y la necesidad de un extravío. Se empieza a esbozar un texto.

Un año antes de la inauguración cerramos la lista de artistas. Más tarde les enviamos el texto al que «responder». La conversación como metodología se continuaba expandiendo y *La réplica infiel* iba tomando forma.

«Aquí, en la posmodernidad, el gobierno se torna en una *governance*, y el hacer, la obra, se realiza dentro del proceso constitutivo de las formas del vivir, de las “formas de vida”. De esta suerte, la performatividad (entendida como transformación o tránsito de la idea a la forma, de la palabra a la cosa) puede atravesar la crisis y medirse con lo desconocido.»

Toni Negri



N.P.: Supuestamente inmersos en una cultura visual, la palabra, paradójicamente, no ha dejado de imponerse como una exterioridad que condiciona la interpretación de la imagen y el sentido de las prácticas artísticas. *La réplica infiel* se interroga sobre cómo la materialización de las ideas en un lenguaje resiste, tanto a su condición contingente como a las tensiones e incertidumbres generadas por su inserción en las instituciones, los rituales de la cultura y el orden de lo posible. ¿Cómo se combate la normativización de las artes? *La réplica infiel* se propone como una estructura de carácter dialéctico capaz de establecer un intercambio entre práctica y teoría que, implicando diversos ámbitos de la acción y el pensamiento, plantee una reflexión en torno al intrincado nudo de relaciones entre la idea, el lenguaje, lo real, la representación y la autonomía de la experiencia.

«La continuidad implica necesariamente la alteración.»

Ferdinand de Saussure

Xavier Le Roy había sido uno de los primeros autores que aparecieron en nuestras discusiones. La colisión de tiempos, las formas de trabajo abiertas y compartidas que producen procesos en continua transformación, las coreografías que no refieren a nada exterior... parecían encarar algunas de las ideas que barajábamos, proponiendo intervenciones en las que teoría y acción, idea y forma, mantienen una dialéctica no clausurada. *Retrospective*, un trabajo realizado en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona por invitación de Laurence Rassel, así lo demostraba. Varias cuestiones convergían en esa «exposición» que planteaba una reinterpretación del espacio del museo como plaza pública, y del público como actor, como parte de la ejecución de la obra. Xavier Le Roy, el equipo de la fundación, los performers y los visitantes elaboraron una maquinaria de acción/reacción que reconfiguraba las relaciones *entre* ellos con la entrada de una nueva persona en la «plaza». Cada performer generaba una historia basada en performances previas de Xavier Le Roy, su propia vida y su experiencia profesional, y la realizaba como una conversación para cada uno de los visitantes, en una intimidad pocas veces sentida en una sala de exposiciones ni en un teatro; rompiendo la división teatralizada del que mira y el que actúa o de la obra de arte y el espectador. Sin escenario, la distancia se acortaba y a la vez el tiempo se expandía, ofreciendo una lógica distinta. Cada nueva acción era así una réplica necesariamente infiel e inexacta, única y diversa no solo por ocurrir en un tiempo-espacio determinado, sino porque cada espectador se relacionaba de forma diferente con ella.

X.M.: Por lo de «historias de arte y poesía» hoy me toca On Kawara, y por ello leo esto de Jean-Luc Nancy: «La cuestión planteada por On Kawara es la siguiente ¿cómo exponer lo inexponible? (En cierto modo, se trata quizá de una cuestión que las artes no dejan de retomar y de transmitirse entre ellas una y otra

vez: ¿cómo aprehender lo inaprehensible del paso?, ¿cómo aprehender la conjunción pura del paso y de la presencia, de la fuga y de la estasis?»). Hace tiempo que el mundo del arte acoge a las demás artes: poesía, literatura, fotografía, danza, teatro, arquitectura, cine, diseño, etc. Y también se acerca y usa otras disciplinas: filosofía, antropología, sociología, historia... Se forman híbridos entre unas y otras. La expo en ciernes es paradigmática en este sentido e incluso fuerza esa heterogeneidad de medios [...] Parece que hoy digamos: si el arte/lenguaje nos aleja del mundo dada la dificultad de llevar la vida a una representación acabada (y aquí las supuestas artes del tiempo, música, cine se encuentran con el mismo problema), digo, si todo esto es tan complicado, compliquemos el arte un poco más y quizá así tengamos la ilusión de estar más cerca de «algún conocimiento». Aunque como artista no tomo estas distancias, de hecho creo que esto del arte es «un hacer» absolutamente real que es indistinto de la vida.

En el programa *DENTRO FUERA*, realizado por Julio Jara junto a Tono Areán, en el albergue de la Fundación San Martín de Porres en Madrid, entre 2005 y 2011, el arte se inmiscuye en la vida diaria, tratando de crear un espacio común con los pobres, los «excluidos» del sistema de intercambio capitalista basado en la producción y el valor. Esta experiencia, que usa el arte para celebrar la vida, buscaba, entre otros fines, borrar y violentar estereotipos normalizados. Conscientes de que la exclusión económica genera vulnerabilidad afectiva y empobrecimiento de las relaciones sociales, *DENTRO FUERA* trabaja con la idea de restaurar las relaciones sociales erosionadas, en un proceso que implica hablar y escuchar con el fin de «estar juntos». «Escuchar nos exige salir de nosotros, es el afuera, es el otro», nos recuerda el artista. La palabra es acción que afecta sobre los cuerpos y sus relaciones, y no un vulgar vehículo de comunicación (no en vano a finales de la década de los noventa Jara había inventado un idioma, el infrapayo, sin curso ni valor, puro signifiante).

Mladen Stilinović también se toma el lenguaje muy en serio. Trabaja sobre él para fracturar sus tecnologías y exponerlo como dispositivo, mostrando sus modos de operar, sus significados inherentes, sus trampas ideológicas. Si el lenguaje no es nuestro, si es un lenguaje ocupado, la ironía y el humor le permiten literalmente deconstruir y carnavalizar el lenguaje abstracto del poder. Presentando su reverso popular y festivo, reduciéndolo al absurdo mediante repeticiones, torsiones o fragmentaciones: de ahí el uso de proverbios, refranes, eslóganes y otras formas de expresión de la cultura popular, como los lenguajes inspirados en la calle, en el presente, lejos de la abstracción y la estetización. El suyo sería un lenguaje *performativo*

«Orar es alabar y celebrar lo que hay de hondo y sacro en el verbo, en los verbos que orientan nuestra acción en el mundo y, en última instancia, el habla que nos une y religa en comunidad. Es asomarse al pozo abisal del que emana el lenguaje que nos constituye y al que damos vida encarnándolo con nuestro cuerpo. Por eso, hablar en oración es, junto con la poesía y el canto, el ejemplo más esclarecedor de que las lenguas no son instrumentos de comunicación entre particulares [...] Orar, en ese sentido, es un modo de tomar en serio el acto de hablar, es un modo, pues, de hablar por hablar.»

José Díaz Cuyás

«El objeto de mi trabajo es el lenguaje de la política, es decir, su reflexión en la vida diaria. Estos trabajos no son únicamente creaciones. Me gustaría pintar. Yo pinto, pero la pintura me traiciona. Yo escribo, pero la palabra escrita me traiciona. La pintura y las palabras se convierten en “ajenas a mis pinturas” y “ajenas a mis palabras”, y esto es lo que quiero conseguir con mi trabajo “ajeno a mi pintura”. Si el lenguaje (el color, la imagen, etc.) se ve influenciado por la ideología, también deseo convertirme en el dueño de dicho lenguaje.»

Mladen Stilinović

«ESTA COLECCIÓN DE IMÁGENES  
PROVIENE DE ESE SILENCIO  
LAS IMÁGENES HABLABAN  
CONMIGO a nivel mental, perceptivo  
y de relaciones  
UNA INVESTIGACIÓN = vía Punctum  
(Roland Barthes)  
Busqué imágenes que me recordaran  
ese periodo de mi infancia  
Como por ejemplo UNA MUJER  
LEYENDO. Para mí significaba  
emancipación.»

Carla Filipe

por excelencia, según la definición original de Austin de «hacer cosas con palabras». Sus onomatopeyas, injerencias, frases hechas, *son* en su manifestación pública, en su aparición, no remiten a ningún afuera ni en el tiempo ni en el espacio.

Los colores, como las palabras y los objetos de la vida cotidiana, son para el artista portadores de ideología e instrumentos del poder, elementos «cargados de significado». En *White Absence* (Blanca ausencia) Stilinović condensa toda una gramática que reúne autoridad y liberación, proponiendo el conflicto y su respuesta. Porque el blanco de la utopía constructivista es también el lenguaje del dolor, de la ausencia, del vacío y del silencio. Y es a la vez el color de la pereza, la pobreza y el absurdo, conceptos que constituyen mecanismos de autoprotección y autonomía frente los regímenes comunista y capitalista de producción que, a partir del tiempo del trabajo como base de la dominación, ordenan los relatos individuales y someten la vida social.

El lenguaje de la política está también presente en *Archivo sordo-mudo* (Archivo sordo-mudo), de Carla Filipe, que por medio de la manipulación de documentos nos remite a un momento de la historia portuguesa tras la revolución de 1974 y a la presencia del partido comunista. La palabra ha sido borrada de las banderolas que cuelgan silenciosas en la sala de exposición. Si una imagen «vale más que mil palabras», parece que este archivo niega esa premisa, «sin leyenda el archivo no habla». Un silencio que procede, entre otras realidades, de la experiencia autobiográfica de la artista, de su contexto vital. Lo personal y lo doméstico se funden con los procesos sociales colectivos, tensando a su vez la relación de lo privado y lo público; en este caso, entre un ambiente familiar marcado por el pragmatismo de sacar adelante la vida mediante el trabajo, sin preguntar demasiado, y cierto miedo al *espectro* del comunismo. Filipe practica una arqueología del presente que le lleva a manejar todo tipo de imágenes y documentos para dar forma a su mundo. Sus historias se solapan, no son sistemáticas, ni tienen un principio ni un fin, más bien crecen orgánicamente y se desarrollan simultáneamente. Pueden ser ambiguas y tienen a menudo un aire tragicómico, por la sucesión de referencias, por la forma de acercarse a ellas o quizá como estrategia afirmativa para cargar con el pasado.

También Saskia Calderón propone una reflexión sobre el lenguaje y las expresiones culturales, pero esta vez la operación es inversa a la de Stilinović o Carla Filipe, porque el objetivo es radicalmente contrario. No se denuncia un lenguaje dominante, sino la desaparición de un lenguaje. Se denuncia un culturicidio: el crimen socioecológico, la tragedia humana que vive la Amazonia ecuatoriana causada por la industria petrolera. Actividades extractivas de empresas transnacionales, que en lugar de contribuir al progreso o al bienestar de esas comunidades destruyen y contaminan la tierra y las aguas, incrementan su pobreza y provocan la enfermedad y la muerte. Y ante las cuales las leyes nacionales son insuficientes. Un negocio que ha contribuido a la desaparición de los pueblos tetetes y sansahuari. Y que amenaza gravemente a los siona, secoya, cofán, huaorani, kichway..., víctimas de gravísimas violaciones a los derechos humanos. Saskia Calderón inventa un lenguaje, un canto nuevo, que además interpreta. Propone el renacimiento de la voz de una etnia extrayendo unas partituras, unas letras y unos jeroglíficos a partir de la transformación de una fórmula de hidrocarburo del petróleo. Transformación de cifras numéricas de los componentes químicos en hercios para advertir del exterminio de personas y pueblos, de lenguas, culturas y cosmovisiones, producido por un sistema basado en la explotación sin límite de la tierra y de unos hombres por otros, que amenaza ya a la vida entera del planeta.

## IV

*Junio 2015*

Casi definido el proyecto, escribimos a dos autores, Willy Thayer y Bojana Cvejić, cuya obra nos interesaba por su planteamiento sobre la compleja relación entre teoría y praxis en las prácticas artísticas. Bojana Cvejić habla en su texto de la imaginación conceptual que se desarrollaría en la danza, pero también de una *disolución poética* de la teoría, que se podría entrever por ejemplo en el *Elogio de la pereza* de Stilinović. Willy Thayer profundiza en la idea de pensamiento performativo «como estado de excepción o despertar que ni funda ni conserva regímenes de representación», que «antes

que juzgar, argumentar, afirmar o negar, elige y ensambla, coimplica, edita, monta».

Empezamos a trabajar en un ciclo de cine que acompañaría la exposición con el humor como elemento central, ya que este funciona como una ruptura de las reglas y pone en cuestión los órdenes preestablecidos del lenguaje y los acontecimientos. Pensamos primero en la Pantera Rosa, por las relaciones que establece con el mundo (Deleuze en su libro *Rizoma. Introducción*: «La Pantera Rosa no imita nada, no reproduce nada, pinta el mundo de su color, rosa sobre rosa, ese es su devenir-mundo para devenir imperceptible, a-significante, trazar su ruptura, su propia línea de fuga, llevar hasta el final su “evolución a-paralela”») y en Cantinflas y su verborragia delirante (al decir de Carlos Monsiváis: «Cantinflas es, casi literalmente, la erupción de la plebe en el idioma. Antes de él los *peladitos* —los parias urbanos— solo existían en el espectáculo como motivos pintorescos. A Cantinflas lo ayuda la integración novedosísima de un lenguaje, no muy seguro de sus significados, y un movimiento corporal que dice irreverencia, desparpajo, incredulidad ante las jerarquías sociales, asombro porque le piden que entienda asuntos para nada de su incumbencia»). Más tarde conocimos la investigación de Santiago Aguilar y Felipe Cabrerizo sobre la película desaparecida *Un bigote para dos*, de Mihura y Tono, lo cual nos despertó el interés por el cine intervenido por la palabra: desde los *Celuloideos rancios*, de Jardiel Poncela, al *detournemnet* situacionista o los métodos de trabajo de Pedro G. Romero en el *Archivo F. X.* Nos interesaba asimismo la figura del *clown* como carácter y gesto resistente a los dictados exteriores, aparecieron así Totó y Pierre Etaix.

Mientras íbamos recibiendo reacciones al texto inicial, organizamos un encuentro con algunos artistas. Antes les enviamos una serie de preguntas en torno a la relación sujeto objeto y a las posibilidades del lenguaje y el medio artístico. Muchas de las respuestas se han incorporado a este libro bajo la rúbrica de sus autores; es el caso de Teresa Lanceta, Julio Jara o Isaías Grñolo. La cuestión del lenguaje en la imbricación saber-poder, tan presente en las investigaciones feministas la trajo a colación Laurence Rassel.

«La moral es sencilla: solo la perspectiva parcial promete la visión objetiva. Todas las narrativas de la cultura occidental son alegorías de las ideologías que gobiernan las relaciones de aquello que llamamos mente y cuerpo, distancia y responsabilidad. La objetividad feminista trata de localización limitada y conocimiento situado, no de trascendencia y separación de sujeto y objeto. Esto nos permite hacernos responsables de las formas con las que aprendemos a ver.»

Donna Haraway

X.M.: 1) Se diría que todo gira hacia algo relacionado con la teoría del lenguaje. Así que no sé cómo me atrevo a seguir escribiendo. 2) Leo: «Ningún puente conduce de las palabras a un sí de las cosas» (Nietzsche). Parece que quiere decir que son dos realidades diferentes. Pero también se puede entender que no hay tal puente porque «no hay un en sí de las cosas». 3) Otra cita que insiste en lo que se comenta: «Entre la idea y la realidad, entre la moción y el acto, cae la sombra» (T. S. Eliot). 4) Si atiendo a mi propia práctica, poco de esto me pasa por la cabeza, atiendo a los procesos que son inciertos y sorpresivos, el plan queda transformado por la práctica, claro, pero eso no me perturba, al contrario, no creo que el arte se base en la pureza de una idea previa, sino que es la misma praxis. 5) Sí, muchas veces tengo la sensación de algo fallido o «que no llega», pero por motivos que responden casi siempre a la actitud en el proceso de realización. Como dice Kafka en el segundo aforismo de Zürau: «Los errores humanos son: la impaciencia, una prematura interrupción de lo metódico y un escueto cercamiento del asunto que es solo aparente». 6) El sentido de la pérdida y de la imposibilidad me viene por los propios temas habituales del arte y la poesía: el paso del tiempo, la muerte, la dificultad de la verdad, el amor a la humanidad frente a la condición humana que lo contradice, la altiva belleza... ¿Cómo no se va a sentir zozobra con estas cosas de poetas?

LAURENCE RASSEL: No sé separar el sujeto y el objeto. Recientemente escuchando a Isabelle Stengers, Bruno Latour, releendo a Donna Haraway, reivindicando no separarlo, para no perder lo que entendemos por «sentido» común. Estamos en relación con el objeto. Haraway lo sugirió en 1988 (en *Situated knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*): «Los conocimientos situados requieren que el conocimiento del objeto sea representado como un actor o agente y no como una pantalla, fondo o fuente; nunca como esclavo del amo que clausura la dialéctica en su agencia única y su autoría de conocimiento “objetivo”». Aquí una pista, para mantener la relación con el objeto, considerarlo como un agente, un actor. Stengers propone escuchar qué quiere saber el objeto, qué pregunta le anima. Soy responsable, estoy aquí. El lugar del lenguaje es el cuerpo, no podemos deshacer el cuerpo, o por qué hacerlo: «No, realmente no se necesita la magia o el hechizo, no se necesita un alma o una muerte para que pueda ser a la vez opaco y transparente, visible e invisible, vida y cosa. Para ser una utopía solo necesito ser un cuerpo». Sería mi posición, estamos aquí, ¿qué hacemos aquí? No tomar una posición que nos separa del objeto, ninguna distancia. [...] Las prácticas artísticas serían lo que hacen visible, tangible, estas relaciones entre, pero recrean otras «cosas» que no son la «cosa». Me conmueve admitir el fallo, lo imposible, pero que es lo real, lo indecible. Las prácticas artísticas como análisis, como costuras, como remiendo.

## V

### Septiembre 2015

En septiembre de 2015 compartimos una jornada en el Centro de Arte Dos de Mayo Laurence Rassel, Nacho París, Teresa Lanceta, Xisco Mensua, Isaías Griñolo, Julio Jara, Inmaculada Salinas y yo misma. La intención declarada era grabar una conversación que pudiera reflejarse en el libro, la no declarada era juntarse en el lugar donde ocurriría la exposición, para conocerse, reconocerse, hablar y tratar de avanzar en el proceso conjuntamente. Se habló de pérdidas,

«A vosotros, que vais para poetas, artistas imaginadores, os invito a meditar sobre este tema. Porque también vosotros tendréis que habéros las con presencias y ausencias, de ningún modo con copias, traducciones ni representaciones.»

Antonio Machado, *Juan de Mairena*

derivas, potencias; de infidelidades e infieles; de viajes y extravíos; se discutió sobre el arte y sus economías, sobre el trabajo del arte, su remuneración; su lenguaje, lo que desvela y lo que oculta; sobre contextos específicos, sobre el contexto propio de la institución arte; de los lugares donde ocurre, de en qué reside y de las personas que están detrás, cómo se cuida, cómo se transmite; sobre agencias; sobre teoría y praxis, sobre el lenguaje y las palabras; sobre cuerpos, sujetos y objetos; sobre artes aplicadas, ornamentales, artesanías, códigos fuente y tradiciones; sobre iconoclastia e iconodulia; sobre el simulacro y la experiencia; sobre la interpretación; sobre conocimientos situados; sobre públicos; sobre el virtuosismo, la improvisación, la libre articulación; sobre la transmisión y el rumor; sobre lo imprevisto; sobre el charlar y los charlatanes; sobre los carrilanos (los que hacen camino), los maletillas, los subalternos; sobre el nombre y el olor de los pobres; sobre el artista; sobre el otro.

«El Otro no es solo el diferente —el extranjero, el marginal, el excluido—, es también una sensación de inacabamiento que nos mantiene en suspenso, en espera de nosotros mismos. Un encuentro que requiere tiempo, complicidad y una voluntad de acercarnos a lo que nos parece distante. El estado afectivo que me aproxima y me lanza en cada uno de estos universos provoca una especie de ceguera que distorsiona lo real —en lugar de ser testimonio de una fábula—. Esta es la política de los encuentros, un dato fundamental, pues establece el carácter de los trabajos. En el encuentro con los individuos mi presencia se fortalece, me convierto en personaje actuante, con el fin de extraer, por medio de la interacción, complicidad, confianza y afecto, revelaciones que hacen desaparecer el velo identitario que encubre y neutraliza la presencia viva del sujeto.»

Virginia de Medeiros

Los sexos y el género, concebidos separadamente o en su relación mutua, pero siempre desde una «razón naturalista», están en el núcleo mismo de los paradigmas que han formado nuestro pensamiento, el lenguaje, el imaginario y la organización social. *Sergio e Simone*, de Virginia de Medeiros, son tres proyecciones de vídeo simultáneas que documentan el trayecto vital de conversión de Sergio en Simone y de Simone en Sergio. Un viaje de ida y vuelta entre identidades, que muestra la complejidad de un proceso de transformación constante del cuerpo y de la subjetividad inscrito en el paisaje de una ciudad donde diversas creencias y religiones entran en conflicto; sugiriendo a su vez la dificultad de configurar una existencia diferente en una sociedad imperativamente dual, que por la vía de la discriminación exige que seamos de manera excluyente una cosa u otra. Una ficción imperativa que atañe al binomio hombre-mujer como a lo sagrado y lo profano y al trabajo y valor de cambio, imponiendo modos de representación, imágenes y estereotipos de los cuales escapar supone un estigma. *Sergio e Simone* nos propone la revisión existencial de esa construcción, una desobediencia emocional que vincula a Sergio y Simone con Virginia de Medeiros.

Inmaculada Salinas, como espigadora de imágenes, escudriña la prensa diaria, para encontrar su material de trabajo.

Salinas se ha preocupado siempre por la visibilidad/invisibilidad de la mujer en los *media* (*Prensadas*, 2009) pero actualmente se ha centrado en la representación del trabajo de la mujer (*Lista de costos*, 2010). ¿Qué es trabajo? ¿Cómo se pagan los cuidados y el desgaste físico y psicológico que genera? ¿Qué estatuto tiene el trabajo de la mujer en la cadena de significantes sociales? El coste cero como la panacea del capitalismo salvaje, en un momento en que hombres y mujeres trabajan *gratis*.

*Tiempo de trabajo* plantea el espinoso asunto del trabajo de la mujer en una sociedad en la que este es el factor más importante para la inclusión de los ciudadanos en su comunidad. Una selección de 267 imágenes de mujeres «trabajando» enfrentadas a otros tantos dibujos hechos por Salinas. En paralelo a esas mujeres el trabajo de la artista, otro colectivo también vapuleado por las condiciones económicas de un sistema que solo computa el artista que «vende», frente al artista que «trabaja». El resultado final de su propuesta es un libro-diario, «una invitación a reflexionar sobre el trabajo no remunerado y a escribir sobre ello en el propio libro, una invitación a que quien tenga el libro construya su propia narración». Para *La réplica infiel* Salinas propone un paso más allá, que implica un despojamiento de su tiempo de trabajo. Los dibujos y fichas «originales» serán insertados en el libro de forma que el trabajo desaparece, o pasa a formar parte, fragmentado, de una comunidad ampliada de propietarios/espectadores/lectores. En el espacio aparece solo como reproducción. Así, al espacio de la reproducción seriada y masiva se le otorga el valor de lo único y original, se le recuerda el cuerpo, el tiempo, la experiencia puesta allí, y al espacio de lo original, de lo único, se lo sitúa en el espacio de la reproducción técnica.

El trabajo de Teresa Lanceta se inscribe siempre en una comunidad, su quehacer artístico pasa por un estar y un hacer en común. Lanceta teje desde hace más de treinta años. Tejer es un trabajo, una técnica, y la forma en la que esta artista teje, además, no surge de un boceto, *se va haciendo*. No trabaja sobre un referente formal pero sí lo hace con el respeto y con la pasión hacia un saber ancestral, común y vital que aparece en el arte textil de todos los pueblos; desde el reconocimiento a las personas que lo llevaron a cabo y sobre todo a aquellas mujeres que hicieron avanzar esos saberes. Lanceta ha

«Hanne Darboven escribía que la pintura era tiempo. Una pauta. Al trabajo constante sobre el tiempo le va añadiendo circunstancias, enunciados sociales, gestos perdidos, opciones políticas, una taza de té y un sustantivo, solo de vez en cuando. No son muy distintas las pinturas de Inmaculada Salinas.»

Pedro G. Romero



trabajado durante muchos años a partir de su aprendizaje con las tejedoras del Medio Atlas. Como si de un código abierto se tratara, su trabajo surge de un diálogo con una herencia material, un objeto que ha sido parte de un mundo, que recoge un tiempo y una historia, que guarda una memoria.

«El artista no puede sino apelar a un pueblo, tiene necesidad de él en lo más profundo de su empresa, no tiene que crearlo y no lo puede hacer. El arte es aquello que resiste: resiste a la muerte, a la servidumbre, a la infamia, a la vergüenza.»

Gilles Deleuze

En *El Paso del Ebro* el disparador de la serie de textiles es la manta en la que su abuela guardaba el pan durante la Batalla del Ebro. Lanceta tiene que cruzarlo todas las semanas, hacia el Norte y hacia el Sur. Y toma fotografías, 230, que no solo reactualizan en la memoria los hechos del pasado, sino que reflexionan sobre el presente social, político, económico: un presente plagado a su vez de voces antiguas, de miedos aún guardados. Y en cada uno de sus viajes, durante meses, escribe un texto. No después, lo escribe durante el viaje, lo que escribe está ocurriendo porque el cuerpo importa; su forma de moverse, de mirar, su voz, su cansancio y su resistencia, que es sobre todo resistencia a no saber, en un momento marcado por la necesidad de volver a mirar, de reinterpretar de nuevo. Es entonces el presente el espacio-tiempo donde se produce la Batalla del Ebro, donde se narra y se actualiza.

El interés por el detalle, la materialidad de los objetos y el modo de percibir las formas es el punto de partida de los trabajos de Sunah Choi para *La réplica infiel*: objetos y formas que se transforman dependiendo de la luz, el juego dimensional y el grado de abstracción. La artista colecciona, acumula, dispone y recombina constantemente objetos y materiales alternando entre los niveles micro y macro, el positivo y su sombra negativa, el derecho y el revés. De la tridimensionalidad a la bidimensionalidad, el material convertido en forma, la realidad como ornamento, una transposición de lo real al plano de las cualidades secundarias, un paso de lo real a la representación, como una operación lingüística que quisiera asir desesperadamente el vínculo entre la cosa y su imagen. Trabajando en directo en *Composition T* (Composición T), Choi reorganiza y compone los más diversos objetos de uso cotidiano, que cambian de escala y se convierten en siluetas o formas abstractas. Esta manipulación visible durante su actuación pone en primer plano el acto *performativo*; se trata así de una interpretación, una representación en su doble sentido, como improvisación casi musical, como ejecución en público y

como conversión de lo real en signo. La sucesión en el tiempo y la coexistencia en el espacio de las imágenes proyectadas desarticula la esencia de un origen, la mirada fundacional sobre el mundo, su sentido único.

### Febrero 2016

Terminamos este texto. Cerramos exposición, días de intensidad, comunicados de prensa. Hablamos con los artistas para definir sus obras en el espacio. Trabajamos intensamente con Jaume Marco, el diseñador, para dar forma al libro; con la colaboración de Isaías Griñolo debatimos el montaje de la exposición, su puesta en escena. Investigamos dónde están las últimas películas para el ciclo de cine, confirmamos los invitados. Los relatos se van configurando y la conversación continúa...

#### NOTA:

Este texto se construye a modo de diario de a bordo de las conversaciones, lecturas y escrituras para dar forma a la propuesta *La réplica infiel*, constituida por una exposición, un libro, un ciclo de cine, conferencias, diálogos públicos y performances. La mayoría de las citas las envié o las señalé Xisco Mensua, como contribución a las conversaciones que iniciamos en septiembre de 2014; otras proceden de los artistas y colaboradores de la exposición o de teóricos que se han ocupado de su trabajo. La primera de John Cage sale de su libro *Silence*, publicado en MIT Press en 1968. Rafael Sánchez Ferlosio ha sido una presencia continua y muchos otros pecios se han quedado fuera de este texto. Este procede del libro publicado por Destino en 1994, *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*. La famosa cita de Marcel Duchamp procede originalmente de su conferencia «El acto creativo», publicada en el año 1957 en *Art News*. Ute Vorkoeper es la comisaria y editora del libro dedicado a Anna Oppermann con motivo de su exposición retrospectiva en la Württembergischer Kunstverein de Stuttgart en 2007. La cita de Marie José Mondzain está publicada en 2012 en el número 1 de la revista *Concreta*, en un artículo titulado «La imagen, entre procedencia y destino». La de Toni Negri procede del catálogo *Perform. Cómo hacer cosas con/sin palabras*, publicado por el Centro de Arte Dos de Mayo con motivo de la exposición comisariada por Chantal Pontbriand en 2014. La cita de Ferdinand de Saussure procede de su *Curso de Lingüística General*, publicado por Alianza Editorial en 1989. José Díaz Cuyás escribió el texto «La escuela de Talaverrecu» en 2004 en el libro de Julio Jara *La vida ilustrada del Infrapayo*. El fragmento de Mladen Stilinović forma parte de su texto «Escribir con los pies», publicado en el catálogo de su exposición retrospectiva *Zero for conduct* en 2013 en el Museo de Arte Contemporáneo de Zagreb. Carla Filipe nos envió sus palabras en un *mail* durante nuestras conversaciones. La cita de Donna Haraway la aportó Laurence Rassel y pertenece a *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, publicado en 1998. El *Juan de Mairena* de Antonio Machado tiene muchas ediciones, nosotros hemos usado la de Cátedra. La cita de Virginia de Medeiros fue extraída del material que ella nos envió. La de Pedro G. Romero está en un pequeño texto publicado en el *Leporello* que acompañó la exposición de Inmaculada Salinas en la Galería Rafael Ortiz en Sevilla, 2014 y que se republicó en la web de Editorial Concreta ([www.editorialconcreta.org](http://www.editorialconcreta.org)), y la de Deleuze está publicada, en español, en *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 1996. Gabriela Kraviez utilizó ese texto para su exposición individual *A BDV Called Belleville*, en la Galería Magda Bellotti en Madrid en diciembre de 2014. A todos ellos nuestro agradecimiento.

«Una exposición expone.

Una exposición supone un desplazamiento de interior a exterior.

Una exposición actúa como interfaz entre lo privado y lo público, separación y mezcla, individual y colectivo, inclusión y exclusión, intimidad y publicidad, gritos y silencios.

Una exposición es una puesta en escena cuyos elementos forman un conjunto y unidades independientes.

Una exposición es indisociable de una mirada, una percepción, una experiencia.

Una exposición es un intento de relación.

Una exposición necesita público.

Una exposición es una confrontación de miradas que revelan y esconden, devoran y escupen, graban y olvidan, construyen y destruyen, atraen y repelen, empachan y nunca sacian.

Una exposición genera espacios de encuentros y desencuentros.

Una exposición implica una propuesta política, estética y económica.

Una exposición presenta una problemática ligada a un momento determinado.

Una exposición supone la actualización de un desecho, de un resto.

Una exposición es una inscripción en el tiempo.

Una exposición genera problemas técnicos.

Una exposición es una posibilidad de repeticiones diferentes.

Una exposición es un manifiesto de insistencia.

Una exposición es una muestra de resistencia.

Una exposición es un punto de inflexión entre la teoría y la práctica.

Una exposición es *une mise à nu*, un quitarse la ropa.

Una exposición es sentir frío.»

Gabriela Kraviez

I

*September 2014*

“Art instead of being an object made by one person is a process set in motion by a group of people.”

John Cage

To organise an exhibition. In this case, to respond to the query, an invitation from the Centro de Arte Dos de Mayo in the framework of a programme dedicated to the performative. To give a response, but without organising an exhibition-catalogue *of* performances, most often reduced to exhibiting their vestiges and material remnants or the documents of what they were.

To accept an invitation to work once more within the context of an imposed technology, with the obligation to adapt once again to an already established apparatus that would provide form and sense to the proposal, defining terms and discourses. Yet, there is always a disparity between what one wants and what one can do; thus, nothing new here. The generous character of the invitation, however, allowed for almost everything, which is why, before anything else, we decided *how* to do the exhibition: from affect. Deciding on this initial position means working from a common vital and intellectual experience, from what emerges from living together diverse spaces and times. Of striding through streets and through life, depending on one another, affecting one another. Affects that imply desires, memories, struggles, conflicts, conversations; affects as something that connects mind and body, actions and passions, reason and emotion.

Working in a more open manner, more experimental, less instrumental and categorical. Beginning together, recollecting a variety of learnings, talking, without pre-established ideas, letting something arise. Initiating a conversation in Valencia, where we currently live, a bit dislocated, Nacho París, Xisco Mensua, and I, to later open up the conversation to others. Listening to one another; between comfort and conflict, the conversation advances; it can be infinite and now it involves many people.

We began to speak without an *a priori* and with only a few artists in mind. Working on the *performative* issue, as ubiquitous as it is theoretically significant, yet thinking about what is *performative* in any artistic manifestation. Nothing to do with the idea of dematerialisation, understood as an action that does not produce an object. Of course, we were interested in art as part of a much broader process, as an attempt and as a questioning of the real, and not only for its capacity to represent or register an exteriority, but also as a failure and at the same time as a possibility, and for its potential for resisting against the powers that dominate and conform us.

“Whoever, as a last resort, if need be, is always ready to not hesitate to impose his or her authority, would do better to desist, from the start, from wanting to begin by trying to be heard. If violence is already at the edges, all of the rest is already violence”

Rafael Sánchez Ferlosio

## II

*December 2014*

We began to think of the idea of *fragile formats*, not only because of lightness in the media, but above all as the expression of a doubt or a question, in contrast to the monumental and finished. Montages of images and words, quotations, overlapping of times, drawing as compulsive writing, “poor” images that are superimposed one on another or supports for the poem: the fragile as the *performative*, putting emphasis on the making of the work, or as Nacho París points out: “The fragile in the processes, but not so much processes in the material sense we usually refer to when we use the term, but as investigation or search, as migrant or partial truth, or that delay or resonance of one part of the truth in another. Processes that continually make and unmake, without consolidating a single meaning, without closing off any meanings.”

NACHO PARÍS: Would this transport us to something like the phantasmagoric in art and culture that would allow us to conceive of them from a perspective of value, desire, and simulacrum? To what extent does the desire for comprehension, for knowing, for experimenting, disappear, what nourishes culture when it becomes materialised and enters that order of languages and of things from which we cannot escape?

XISCO MENSUA: In line with what you ask: from the beginning the maximum interest in the idea of art, culture, and thinking as ungraspable ghosts (the old spirit?) if desire and simulacrum would be on the line... and value, keeping in mind that money is an imaginary good...

I believe that desire is the master of the battle. After it destroys and grows we acquire distance and discern the lack of meaning... I'll continue to think about the fragile and the ephemeral. About what doesn't fit in too?

“The processual interlocking of noticing, collecting, perceiving, commenting, and arranging has the power to turn things upside down, even the things are solid just the way they are. Besides these kind of inversions, is there any anything else that can be better defined with the term revolt? As soon as one looks at revolt in line with Julia Kristeva's definition of it as a 'reminiscent return', a return that promises a future, not destruction and the replacements of traditions, then the seemingly hermetic present opens up within this kind of revolt.”

Ute Vorkoeper

Suspend consciousness, not make decisions, consider making art as a strange domain, sublimate it as a way of controlling the impulses. This, it seems, was the origin of Anna Oppermann's *ensembles*: agglomerations of drawings, written notes, and photographic images that share their fragility with their transformed, fragmented, and continually reproduced presence. There is no project here: an *ensemble* begins with one point, starting with something strange that draws her attention and unfolds. The fragility of being, identity, deception, desire, the bourgeois vision of nature, the ambiguity of signs, the question of the artist or the role of the artist, are some of the *problems* considered by her work. The *ensembles* do not allude to a particular turn or a precise transformation, instead they take diverse directions, which is why the turn, the continuous transformation, is itself the objective of the process.

X.M.: Some thoughts on what has been said: 1) A compulsive writing-drawing analogue to a thought that does not cease. 2) The impossibility of finishing-closing works, whether because of the complexity of the themes tackled or because if you have a minimum of intellectual honesty this is never possible. The idea of art as failure. “Accepting that being an artist is failing” (Samuel Beckett on Bram van Velde). 3) Notes and attempts. Fragility. 4) Think of what occurs between idea-project, process, and final result.

The conversation was now extended to include Tomas Pollán, who proposed as a problem the survival of the spiritual in art, indicating the dominance that even today the idea exerts over the sensory, a process that could be reconsidered or discussed, and which he invites us to include as a critique in our proposal. And to Laurence Rassel, who interested us for her investigations in the field of performance proceeding from a feminist experimental practice and with work in the

institution of Art that has reconfigured the logical and normative systems that define it, which has allowed her to work in the elaboration of another type of relationship between artists, spaces, and audiences.

The *Historias de arte y poesía* [Stories of Art and Poetry] by Xisco Mensua were there from the very beginning. Stories (“about a community, to say something, that ignores utility and obedience, and is dedicated to speaking, singing, and drawing”) that constitute an album, an index of modernity as a time and a way of thinking that is ending. A humanist nostalgia of when, in spite of everything, one still believed that the future and social progress could arrive hand-in-hand (which necessarily recalls Pasolini’s attitude in the trilogy of lightness that later on we would include in the film series. Let us remember the crow-intellectual of *Uccellacci i uccellini* [The Hawks and the Sparrows], when he says, “The epoch of Brecht and Rosellini is over.”). A story organised with an entirely free classification, that as he says remits us to “two prologues: to that by Foucault in *The Order of Things*, when he writes about a list/classification by Borges as the inspiration for his book, and to that of *The Logic of Sense* by Deleuze, where he suggests Carroll’s Alice’s Adventures in Wonderland as a model for proliferating the series that compose his essays.” In the case of *Historias de arte y poesía*, these series would be: In the door, Houses, Boys, Trees, Double Figures, Covers, Art. Stones, Art. Women, Standing Portraits, Sitting Portraits, Coverings, The Other, Acts, Art. Museum, Pedestrians, Tombs. Each image, in turn, suggests a micro-story, that emerges from the encounter between the word and the drawing and the drawing copied from the “original” photograph.

N.P.: Xisco Mensua has conceived the word as something visible, as an image on a plane, as if word and image were the fruit of the same intellectual operation and produced identical objects, producing a work that appears to be implicated in the networks of language, but which displays the irreducibility of the image to the world and of the word to the image, impervious to linguistic competence, to verbal description or interpretation, and that is constituted as a presence more than a representation... [...]

X.M.: [...] my position is that of the student, in which there is nothing definitive. You have to beware of the temptation that things that function turn into resources. But if I look back since the beginning I recognise myself in a scriptorial attitude in my artistic activity: I drew some comics (which at that time were almost my sole artistic culture) and practised drawing as a form of diary-writing...

“This gap, representing the inability of the artist to express fully his intention, this difference between what he intended to realize and did realize, is the personal ‘art coefficient’ contained in the work. In other words, the personal ‘art coefficient’ is like an arithmetical relation between the unexpressed but intended and the unintentionally expressed.”

Marcel Duchamp

“The image is a production by the subject that brings forth the very subject that has produced it.”

Marie José Mondzain

Anna Boghiguan too employs the image as writing and writing as image, in order to unfold a mode of thinking and poetic elaboration committed to the creativity of the world. Anna Boghiguan reflects on the historicity of the phenomena of the past, which are not exhausted in their signifying potential and their effects, which resurge in the encounter with the present, and in this way become current and acquire a reality. The images she draws or paints are drawn from her experience, from the personal encounter with certain places and objects that set free an affective tone and a “particular action”, and that provoke a cognitive and emotional response. For Boghiguan there is no possibility of objective writing, only attempts at establishing certain relationships of experience and knowledge with the immanent materiality of the real. Her images do not document or narrate events, rather they occur, transmit their being in touch with the world, with its objects, with its stories. Images and texts define a *trace*, a rendering in a literal act of the moving of her body and her mind in interaction with the symbolic order of the world and the socio-political, economic, cultural, or religious territory that she approaches. Her drawings, which appear in the form of series, respond to different territories and moments, but do not pretend to revise history, but rather share a *collapse*, a visibility, and a partial or unfinished understanding of the world, its past, and its future.

The editing and staging of documents and images understood as a mode of critically reflecting on what is given, on the visible and agreed-on, were very present in our conversations. Isaías Griñolo’s work is produced in the symbiosis between the word and the poetic voice, the *performative* practice, the critical discourse and audio-visual production: “poor” images from YouTube, documents of all types, including contracts and leaflets, recordings and photographs from mobile telephones, are joined with the word in poetry and song. His critical-performative installation features the party and assembly, the popular and critical theory, theatre and the academy. His proposal represents an exemplary intention of accompanying the social struggle from the position of artistic practices, avoiding

the appropriation of its discourses and without resorting to an aestheticising interpretation, sharing the word and the gestures of people who fight for their rights, revealing police brutality, a choreography at the service of terror.

The poetic word and flamenco singing appear as mediators of time and of the stories, as the space for the development of a new potential; like the golden thread of a present that overcomes the trauma of the past without leaving it behind. It is that extension of time that appears here; the readings made face-to-face provoke a rupture and myriad echoes; they generate a tension, one could say almost a diversion, that permit one to think beyond the anaesthetic narratives of power. The word enunciates, shows, assembles differences, conflicts, and provokes a distance and a reactivation.

### III

#### *March 2015*

Believing that he had to initiate the debate on the project's title, Nacho París suggested a few options: *La réplica infiel* [The Unfaithful Replica], alluding to the unsatisfactory transposition of the idea or intuition to the work; *Lo de cada uno, de todos y de nadie* [That of Each One, of All, and of No One], in reference to the dispute on the who owes language; *Del hueso que está a punto de ser flauta* [On the Bone About to Become A Flute], citing a verse from the poem by Claudio Rodríguez; and finally *La conversación infinita* [The Infinite Conversation], citing Maurice Blanchot to refer to the project's dialectic will, one unfinished and progressive. By the end of March 2015 we already had a title under which our conversations were subsumed: *The Unfaithful Replica*. Unfaithful because of the non-theological, non-dependent character of spirituality or of the idea, but also unfaithful because of another question present from the very beginning: the loss, understood simultaneously as the escape of a potential and the necessity of a diversion. We began to sketch out a text.

“Here, in the postmodern, government becomes governance, and making, working, take place within the constitutive process of a form of life, of ‘forms of life’. Performativity (understood as the transformation or transposition of the idea to form, of the word to thing) can, thus, traverse crises and face the unknown.”

Toni Negri



One year before the opening we finalise the list of artists. A little while later we send them a text to which they should “respond”. The conversation as methodology continued to expand and *The Unfaithful Replica* began to take shape.

N.P.: Supposedly immersed in a visual culture, yet paradoxically the word has not stopped imposing itself as an exteriority that conditions the interpretation of the image and the meaning of artistic practices. *The Unfaithful Replica* examines how the materialisation of ideas in language resists, due to its contingent condition as well as to the tensions and uncertainties generated by its insertion in the institutions, the rituals of culture and the order of the possible. How is the standardisation of the arts combatted? *The Unfaithful Replica* offers itself as a structure with a dialectical character capable of establishing an interchange between practice and theory that, involving diverse areas of action and thinking, proposes a reflection on the intricate knot of relationships between idea, language, the real, representation, and the autonomy of experience.

“Continuity necessarily implies alteration.”

Ferdinand de Saussure

Xavier Le Roy was one of the first artists who appeared in our discussions. The collision of times, the open and collective forms of working produced by processes in continuous transformation, the choreographies that do not refer to anything external. seemed to confront some of the ideas that we were pondering, suggesting interventions in which theory and action, idea and form, maintain a dialectic that was not closed. *Retrospective*, a work performed at the Fundació Antoni Tàpies in Barcelona by invitation of Laurence Rassel, demonstrated this. Several issues converged in this “exhibition” that proposed a reinterpretation of the museum space as public square, of the audience as actor, as part of the execution of the work. Xavier Le Roy, the museum’s team, the performers and the visitors elaborated a machinery of action/reaction that reconfigured the relationships *between* them with each entrance of a new person into the “square”. Each performer created a story based on previous performances by Xavier Le Roy, on their own life and professional experience, and performed it like a conversation for each one of the visitors, in an intimacy few times experienced in an exhibition gallery or in a theatre, breaking down the theatricalised division between who observes and who acts or that of the work of art and the spectator. Without a stage, distances were minimised and time expanded, offering a distinct logic. Each new action was thus a replica necessarily unfaithful and inexact, unique and diverse not just because it occurred in a determined time-space, but because each spectator related to it in a different manner.

X.M.: Because of the “Stories of Art and Poetry” today I am looking at On Kawara, and that is why I am reading this by Jean-Luc Nancy: “On Kawara’s question is how this unexposable can be exposed. (In a certain sense, it is perhaps a question which the arts never cease to take up and pass between themselves: how to grasp the ungraspable of passing, how to grasp the pure conjunction of passing and presence, of fleeing and stasis?).” For some time now, the world of art has taken in the other arts: poetry, literature, photography, dance, theatre, architecture, film, design, etc. It also moves toward and uses other disciplines: philosophy, anthropology, sociology, history... Hybrids are formed between them. This fledgling exhibition is paradigmatic in this sense and even forces this heterogeneity of mediums [...] It seems as though today we say: If art/language distances us from the world, due to the difficulty of capturing life in a finished representation (and here the alleged time-based arts such as music, film, encounter the same problem), that is, if all of this is so complicated, let us complicate art a bit more and perhaps then we will have the illusion of being closer to “some type of knowledge”. Even though as an artist I do not maintain these distances, in fact I believe that art is “a doing” absolutely real that is indistinct from life.

In their programme *DENTRO FUERA* [Inside Outside], realised by Julio Jara together with Tono Areán in the shelter of the San Martín de Porres Foundation in Madrid, from 2005 to 2011, art intervend in everyday life, trying to create a common space with the poor, the “excluded” from the system of capitalist interchange based on production and value. This experience, which uses art to celebrate life, aimed at erasing and disintegrating standardised stereotypes, among other objectives. Aware that economic exclusion generates emotional vulnerability and impoverishment in social relationships, *DENTRO FUERA* worked with the idea of restoring eroded social relationships, in a process that implied talking and listening with the goal of “being together”. “Listening obliges us to go outside of ourselves, it is the outside, the other,” reminds us the artist. The word is action that affects the bodies and their relationships, and not a vulgar vehicle of communication (not in vain did Jara at the end of the 1990s invent a language, “infrapayo”, with neither dissemination nor value, as pure sign).

Mladen Stilinović similarly takes language very seriously. He works with it to fracture his technologies and to expose it as an apparatus, demonstrating its modes of operation, its inherent meanings, its ideological traps. If language is not ours, if it is an occupied language, irony and humour allow him to literally deconstruct and carnivalise the abstract language of power. Presenting its popular and festive underside,

“Praying is praising and celebrating what is profound and sacred in the word, in the words that orient our action in the world and, in the last instance, the language that unites us and links in community. It means gazing into the bottomless well from which the language that constitutes us emanates and which we give life to, incarnating it in our body. For this reason, speaking in prayer is, together with poetry and song, the most clarifying example that languages are not instruments of communication between individuals [...] Praying, in this sense, is a way of taking seriously the act of speaking, a way, therefore, of speaking for speaking.”

José Díaz Cuyás

reducing it to the absurd by means of repetitions, twistings, or fragmentations: that is the reason for his use of proverbs, sayings, slogans, and other forms of expression from popular culture, such as the languages inspired by the street, by the present, far from abstraction and aestheticisation. His is a *performative* language par excellence, according to Austin's original definition of "doing things with words". His onomatopoeias, interjections, set phrases, *exist* in their public manifestation, in their appearance, and do not remit to any type of outside, neither in time nor in space.

"The subject of my work is the language of politics, i.e. its reflection in everyday life. These works are not just made up. I would like to paint. I paint, but the painting betrays me. I write, but the written word betrays me. The pictures and words become not-my-pictures, not-my-words, and this is what I want to achieve with my work not-my-painting. If the language (the colour, the image, etc.) is possessed by ideology, I too want to become the owner of such a language."

Mladen Stilinović

Colours, like words and the objects of everyday life, are for the artist the carriers of ideology and instruments of power, elements "charged with meaning". In *White Absence* Stilinović condenses an entire grammar that unites authority and liberation, proposing the conflict and its response. Because the target of the constructivist utopia is also the language of pain, of absence, or emptiness, and of silence. And at the same time it is the colour of laziness, of poverty, and the absurd, concepts that function as mechanisms of self-protection and autonomy against the Communist regime and capitalist production that, based on labour time as the basis for domination, order individual stories and subject social life.

The language of politics is likewise present in the *Arquivo sordo-mudo* [Deaf-Mute Archive] by Carla Filipe, who by means of the manipulation of documents refers us to a moment of Portuguese history after the revolution of 1974 and to the presence of the Communist party. The word has been erased from the banners that silently hang in the exhibition room. If an image is "worth more than a thousand words", then it seems like this archive negates this premise, since "without a caption the archive does not speak". A silence that proceeds from, among other realities, the autobiographic experience of the artist herself, from her vital context. The personal and the domestic are fused with the collective social processes, themselves tensing the relationship between the private and the public; in this case, between a family setting marked by the pragmatism of getting ahead in life by means

of work, without asking too much, and a certain fear of the *spectre* of Communism. Filipe practises an archaeology of the present that leads her to operate with all types of images and documents in order to give shape to her world. Her stories overlap, are not systematic, have neither a beginning nor an end, rather they grow organically and are developed simultaneously. They can be ambiguous and often have a tragicomic tone, on account of the succession of references, of her way of approaching them, or maybe as an affirmative strategy for facing the past.

Saskia Calderón too proposes a reflection on language and cultural expressions, but this time the operation is the opposite of that of Stilinović or Carla Filipe, because the objective is radically the opposite. A dominant language is not denounced, but the disappearance of a language. A culturecide is denounced: the socio-ecological crime, the human tragedy that the Ecuadorian Amazonia is experiencing and which is perpetrated by the petroleum industry. Extractive activities by transnational corporations, which instead of contributing to progress or the welfare of these communities, destroy and contaminate the earth and its waters, increase their poverty, and bring illness and death. And before which national laws are inadequate. A business that has contributed to the disappearance of the Tetete and Sansahuari tribes. And that seriously threatens the Siona, Secoya, Cofán, Huaorani, Kichway..., victims of grave violations of human rights. Saskia Calderón invents a language, a new song, which she also interprets. She proposes the rebirth of the voice of an ethnic group extracting the scores, lyrics, and hieroglyphics from the transformation of the chemical formula of the hydrocarbon of petroleum. The transformation of the numeral ciphers of the chemical elements into hertz to warn of the extermination of persons and peoples, of languages, cultures, and world views, brought about by a system based on the unrestricted exploitation of the earth and of humans by other humans, which already threatens all of life on this planet.

“THIS COLLECTION OF IMAGES  
DERIVES FROM THAT SILENCE

THE IMAGES SPEAK WITH ME on a  
mental, perceptive, and relationship  
level

AN INVESTIGATION = via the  
punctum (Roland Barthes)

I looked for images that reminded me  
of that period of my infancy

Such as A WOMAN READING. For me  
this represented emancipation.”

Carla Filipe

## IV

June 2015

With the project almost defined, we write to two authors, Willy Thayer and Bojana Cvejić, whose work interested us on account of its approach to the complex relationship between theory and practice in artistic practices. In her text Bojana Cvejić writes about the conceptual imagination that is developed in dance, but also about the *poetic dissolution* of theory, which can be detected in the “Praise of Laziness” by Stilinović. Willy Thayer delves into the idea of performative thinking “as a state of exception or awakening that neither founds nor conserves regimes of representation,” which “before judging, arguing, affirming, or negating, choses and joins together, co-implies, edits, collages.”

We began to work on a film series that will accompany the exhibition, with humour as its key element, since it functions as a rupturing of rules and questions the pre-established orders of language and happenings. We first thought of the *Pink Panther*, because of the relationships it establishes with the world (Deleuze in his *Rhizome. Introduction*: “The *Pink Panther* imitates nothing, it reproduces nothing, it paints the world its color, pink on pink; this is its becoming-world, carried out in such a way that it becomes imperceptible itself, asignifying, makes its rupture, its own line of flight, follows its ‘a-parallel evolution’ through to the end”) and of Cantinflas and his delirious verbosity (as Carlos Monsiváis writes: “Cantinflas is, almost literally, the eruption of the plebian in speaking. Before him the peladitos – the urban pariahs – only existed in the show as picturesque motifs. Cantinflas is aided by a very novel integration of a language whose meanings he is not very sure of, and by a physical movement that expresses irreverence, impudence, incredulity before the social hierarchies, astonishment because he is asked to understand events that are none of his business”). Later on we became acquainted with Santiago Aguilar and Felipe Cabrerizo’s essay on the disappeared film *Un bigote para dos* [A Moustache for Two] by Mihura and Tono, which stimulated our interest in a cinema

in which the word intervenes: from the *Celuloides rancios* [Rancid Celluloides] by Jardiel Poncela, to the Situationist *detournemnet*, or the working methods of Pedro G. Romero in Archivo F. X. We were likewise interested in the figure of the clown as a character and a resistant gesture against external dictates, which is how Totó and Pierre Etaix were included.

While we were receiving reactions to the initial text, we organised a meeting with some of the artists. Beforehand we sent them some questions in regards to the relationship subject-object and the possibilities of language and the artistic medium. Many of these responses have been incorporated in this book under the name of the authors; this is the case of Teresa Lanceta, Julio Jara, and Isaías Griñolo. The question of language in the interweaving of knowledge-power, so pertinent in feminist investigations, was brought up by Laurence Rassel.

“The moral is simple: only partial perspective promises objective vision. All Western cultural narratives are allegories of the ideologies governing the relations of what we call mind and body, distance and responsibility. Feminist objectivity is about limited location and situated knowledge, not about transcendence and splitting of subject and object. It allows us to become answerable for what we learn how to see.”

Donna Haraway

X.M.: 1) One could say that everything revolves around something to do with language. So that I do not know how I dare to keep on writing. 2) I read: “There is no bridge leading from words to some ‘in-itself’ of things” (Nietzsche). It seems he wants to say that they are two different realities. But one could also understand him as meaning that there is no such bridge because there exists no “in-itself of things”. 3) Another quotation that insists on what we are commenting: “Between the idea / And the reality / Between the motion / And the act / Falls the Shadow” (T. S. Eliot). 4) If I adhere to my own practice, little of this passes through my head, I adhere to processes that are uncertain and surprising, the plan is transformed by practice, of course, but that does not disturb me, on the contrary, I do not believe that art is based on the purity of a previous idea, but that it is practice. 5) Yes, many times I have the sensation of something failed or “that does not arrive”, but due to reasons that almost always answer to the attitude in the process of realisation. Like Kafka says in his second Zürau aphorism: “All human errors stem from impatience, a premature breaking off of a methodical approach, an ostensible pinning down of an ostensible object.” 6) The sense of loss and impossibility comes to me by the customary themes of art and poetry themselves: the passing of time, death, the difficulty of truth, love for humanity versus the human condition that contradicts this, the haughty beauty... How should one not feel anxious with these things of poets?

LAURENCE RASSEL: I do not know how to separate the subject and object. Recently, listening to Isabelle Stengers, Bruno Latour, rereading Donna Haraway, they assert not separating it, to not lose what we understand as “common sense”. We are in relation to the object, we do not exist without it. Haraway suggested this in 1988 (in *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*): “Situated knowledges require that the object of knowledge be pictured as an actor and agent and not as a screen or a ground or a resource, never finally as slave to the master that closes off the dialectic in his unique agency and his authorship of ‘objective’ knowledge”. Here there is a clue towards maintaining the relationship with the object, considering it an agent, an actor. Stengers proposes listening to what the object wants to know, what question drives it. I am responsible, I am here. The place of language is the body, we cannot undo the body, or why should we? “No, magic or spells are not really necessary, a soul or a death is not

necessary in order to be opaque and transparent at the same time, visible and invisible, alive and object. To be an utopia I only need to be a body.” Would my position be, we are here, what are we doing here? Not taking a position that separates us from the object, no distance. [...] Artistic practices are what make visible, tangible, these relationships between, but they reproduce other “things” that are not the “thing”. It moves me to admit the mistake, the impossibility, but which is the real, the unsayable. Artistic practices as analysis, as stitching, as patch.

## V

### *September 2015*

“Those of you who want to be poets, imagining artists, I invite you to meditate on this subject. Because you too will have to confront presences and absences, and not copies, translations, or representations.”

Antonio Machado, *Juan de Mairena*

In September 2015 we had a meeting at the Centro de Arte Dos de Mayo with Laurence Rassel, Nacho París, Teresa Lanceta, Xisco Mensua, Isaías Griñolo, Julio Jara, Inmaculada Salinas, and myself. The declared intention was to record a conversation that could be included in this book, the undeclared one was to get together in the place where the exhibition would take place to get to know one another, see one another again, talk, and try to move forward together in this process. We talked about losses, becomings, potencies; about unfaithfulness and the unfaithful; about journeys and losses; we discussed art and its economies, the labour of art, its remuneration; its language, what it reveals and what it conceals; specific contexts, the proper context of the institution art; the places where it takes place, in what it resides and the people behind it, how it is preserved, how it is transmitted; agencies; theory and practice, language and words; bodies, subjects, and objects; applied arts, ornamental arts, craftwork, open source and traditions; iconoclasm and iconodulism; simulacrum and experience; interpretation; situated knowledge; audiences; virtuosity, improvisation, free articulation; transmission and rumour; the unexpected; talking and charlatans; aspiring bullfigthers, subalterns; the name and smell of the poor; the artist; the other.

The sexes and the genders, conceived separately or in their mutual relationship, but always from a “naturalist reason”, are at the very nucleus of the paradigms that have formed out thinking, language, the imagination, and social organisation. *Sergio e Simone* by Virginia de Medeiros consists of three

simultaneous video projections that document the path of transformation in the life of Sergio to Simone and of Simone to Sergio. A return trip between identities, that demonstrates the complexity of the process of constant transformation of the body and of subjectivity inscribed in the landscape of a city where a variety of beliefs and religions come into conflict with one another; evoking at the same time the difficulty of configuring a different existence in a society imperatively dual, that forces us to be exclusively one or thing or another by means of discrimination. An imperative fiction that concerns the binomial man-woman just as much as the sacred and the profane, and work and the value of exchange, imposing modes of representation, images, and stereotypes from which escape means stigma. *Sergio e Simone* aims for the existential revision of this construction, an emotional disobedience that links Sergio and Simone with Virginia de Medeiros.

Inmaculada Salinas, as a gleaner of images, scrutinises the daily press to find her working material. Salinas has always been preoccupied with the visibility/invisibility of the woman in the *media* (*Prensadas* [Pressed], 2009), but now she has focused on the representation of women's work (*Lista de costos* [List of Costs], 2010). What is work? How is the care, the physical and psychological wear that it generates, paid? What status does the work of women have in the chain of social signs? Zero cost as the panacea of savage capitalism, at a moment when men and women work for free.

*Tiempo de trabajo* [Time of Work] presents the thorny issue of women's work in a society where it is the most important factor for the inclusion of citizens in its community. A selection of 267 images of women "working", confronted with an equal amount of drawings made by Salinas. In parallel to these women, the work of the artist, a group likewise affected by the economic conditions of a system that only valorises the artist who "sells" against the artist who "works". The final result of her intervention is a book-diary, "an invitation to reflect on unpaid work and to write about it in this book, an invitation to whomever has the book to construct his or her own

"The Other is not only the dissimilar – the foreigner, the outcast, the excluded. It is also a sense of incompleteness that keeps us in suspension, as though we are unfinished, awaiting our own selves. This is a meeting that requires time, complicity and a desire to become close with what seems distant to us. The affective state which brings me closer to and launches me into each of these realms causes a sort of blindness that distorts what is real – instead of being witness to the fable. Such is the policy of meetings, and, therefore, it is what establishes the character of the artwork. On meeting with individuals, my presence is boosted; I become an active character, aiming to extract, through interaction, complicity, trust and affection, revelations that can make the veil of identity disappear, the veil which covers and neutralizes the living presence of the subject."

Virginia de Medeiros

"Hanne Darboven wrote that painting is time. A hint. To the constant work on time is added circumstances, social statements, lost gestures, political options, a cup of tea and a noun, only now and then. The paintings by Inmaculada Salinas are not very different."

Pedro G. Romero



narrative.” For *The Unfaithful Replica* Salinas proposes going a step beyond, a divesting of her working time. The drawings and the “original” records will be inserted into the book in a way that the work disappears or becomes a fragmented part of a broadened community of owners/observers/readers. In the exhibition space it appears solely as reproduction. In this manner, the mass-produced reproduction is given the value of the unique and original, the body, the time, the experience placed there is remembered, and the space of the original, the unique, is situated in the space of the technical reproduction.

“Artists can only invoke a people, their need for one goes to the very heart of what they’re doing, it’s not their job to create one, and they can’t. Art is resistance: it resists death, slavery, infamy, shame.”

Gilles Deleuze

Teresa Lanceta’s work is always inscribed in a community, her artistic activity passes through a being and a doing together. Lanceta has woven for more than thirty years. Weaving is a work, a technique, and the form that this artist weaves, moreover, does not arise from a sketch, *it is created while being made*. She does not work with a formal reference but with the respect, with the passion for an ancestral knowledge, shared and vital, that is present in the textile art of all peoples; from recognition of the persons who accomplished it and above all of the women who advanced this knowledge. Lanceta has worked for many years based on her training with the women weavers of the Middle Atlas. As though it were an open source code, her work arises from a dialogue with a material heritage, an object that has been part of the world, that collects a time and a history, that safeguards a memory.

In *El paso del Ebro* [The Crossing of the Ebro] the trigger for the series of textiles is the blanket her grandmother used to keep bread during the Battle of the Ebro. Lanceta has to cross this river every week, from the north and from the south. And she takes photographs, 230 of them, that not only update the facts of the past in memory, but also reflect on the social, political, and economic present: a present itself haunted by ancient voices, by fears still kept. During each one of her trips, for months, she has written a journal. Not afterwards, she writes during the trip, what she writes is happening because the body matters; its way of moving, of looking, its voice, its exhaustion and its resistance, which is above all resistance to not knowing, in a moment marked by the necessity of looking

once more, of re-interpreting once more. It is then when the present is the space-time where the Battle of the Ebro takes place, where it is narrated and updated.

Interest in the detail, in the materiality of objects, and in the manner of perceiving forms is the starting point for the works by Sunah Choi for *The Unfaithful Replica*. Objects and forms that are transformed depending on the light, the play of dimensions, and the degree of abstraction. The artist collects, accumulates, disposes, and continually recombines objects and materials, fluctuating between the micro and macro levels, the positive and its negative shadow, the outside and the inside. From three-dimensionality to two-dimensionality, material converted into form, reality as ornament, a transposition of the real to the place of secondary qualities, a step from the real to representation, like a linguistic operation that wants to desperately grasp the connection between the thing and its image. Working directly with an overhead projector, Choi reorganises and composes the most diverse objects of everyday use, which are modified in scale and transformed into silhouettes or abstract forms. This visible manipulation during her performance brings the performative act to the foreground; this is therefore an interpretation, a representation in its double sense, an almost musical improvisation, as execution in public and as conversion of the real into a sign. The succession in time and the coexistence in space of the projected images de-articulates the essence of an origin, the foundational gaze on the world, its single meaning.

### *February 2016*

We finish this text. We finalise the exhibition, days of intensity, press releases. We talk with the artists to define their works in the space. We work intensely with Jaume Marco, the graphic designer, to give form to the book; with the collaboration of Isaías Griñolo we debate the layout of the exhibition, its *mise-en-scène*. We investigate where the last films for the film series might be, confirm the invitations. The stories are configured and the conversation continues...

“An exhibition exhibits.

An exhibition implies a displacement from the interior to the exterior.

An exhibition acts as an interface between the private and the public, separation and mixture, individual and collective, inclusion and exclusion, intimacy and publicity, cries and silences.

An exhibition is a *mise-en-scène* whose components form a group and independent units.

An exhibition is inseparable from a gaze, a perception, an experience.

An exhibition is an intent of relationship.

An exhibition needs an audience.

An exhibition is a confrontation of gazes that reveal and conceal, devour and spit out, record and forget, construct and destroy, attract and repel, glut themselves and are never satiated.

An exhibition generates spaces of agreements and disagreements.

An exhibition implies a political, aesthetic, and economic proposal.

An exhibition presents a problem tied to a determined moment.

An exhibition supposes the updating of a castoff, of a remnant.

An exhibition is an inscription in time.

An exhibition causes technical problems.

An exhibition is a possibility of different repetitions.

An exhibition is a manifestation of insistence.

An exhibition is a demonstration of resistance.

An exhibition is a point of inflection between theory and practice.

An exhibition is *une mise à nu*, a stripping.

An exhibition is feeling cold.”

Gabriela Kraviez

## Note:

This text has been put together as a kind of logbook of the conversations, readings, and writings while we gave form to the proposal for *The Unfaithful Replica*, which is made up of an exhibition, a book, a film series, lectures, panels, and performances. The majority of quotations were contributed or pointed out by Xisco Mensua, as a contribution to the conversations that we began in September 2014; others are drawn from the artists and collaborators in the exhibition or from theoreticians who have done their work. The first quote by John Cage is from his book *Silence*, published by MIT Press in 1968. Rafael Sánchez Ferlosio has been a continuous presence and many of his other “pecios” [flotsams] have ended up outside of this text. This particular one is drawn from his book published by Destino in 1994, *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* [More Bad Years Shall Come and Will Make us Blind]. The famous quotation by Marcel Duchamp is taken from *The Creative Act*, a talk reprinted in Art-News in 1957. Ute Vorkoeper is the curator and editor of the book dedicated to Anna Oppermann on the occasion of her retrospective exhibition in the Württembergischer Kunstverein in Stuttgart in 2007. The quotation by Marie José Mondzain was published in 2012 in issue Nr. 1 of the journal *Concreta*, in an article titled “La imagen, entre procedencia y destino” [The Image, Between Origin and Destiny]. That by Toni Negri comes from the catalogue *Perform. How to Do Things With/Out Words*, published by the Centro de Arte Dos de Mayo on occasion of the exhibition curated by Chantal Pontbriand in 2014. The quotation from Ferdinand de Saussure is taken from his *Course in General Linguistics*. Eds. Charles Bally and Albert Sechehaye. Trans. Roy Harris. La Salle, Illinois, Open Court. 1983. José Díaz Cuyás wrote the text “La escuela de Talaverecu” [The School of Talaverecu] in 2004 for the book by Julio Jara *La vida ilustrada del Infrapayo* [The Illustrated Life of Infrapayo]. The fragment by Mladen Stilinović forms part of his text “Footwriting”, published in the catalogue of his retrospective exhibition *Zero for Conduct* in 2013 in the Museum of Contemporary Art in Zagreb. Carla Filipe sent us her words in an email during our conversations. The quote by Donna Haraway was contributed by Laurence Rassel and stems from *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, published in 1998. *Juan de Mairena* by Antonio Machado has appeared in many editions, this one is from that by Cátedra. The quote from Virginia de Medeiros was extracted from the material that she sent us. That by Pedro G. Romero is found in a short text in the booklet that accompanied the exhibition by Inmaculada Salinas at Galería Rafael Ortiz in Sevilla, 2014 and was reproduced on the website of Editorial Concreta ([www.editorialconcreta.org](http://www.editorialconcreta.org)), and that by Deleuze is published in English in <http://www.generation-online.org/p/fpdeleuze3.htm>. Gabriela Kraviez used this text for her solo show *A BDV Called Belleville*, at Galería Magda Bellotti in Madrid in December, 2014. To all of them we extend our gratitude.



# La réplica infiel

## Cambiar el orden

## Materializar la mirada

## Ver para creer

Nadie en su sano juicio intentará cultivar uvas por medio de la luminosidad de la palabra «día», pero es difícil no concebir la forma de nuestra existencia pasada y futura de acuerdo con esquemas temporales y espaciales que pertenecen a narrativas de ficción y no al mundo.<sup>1</sup>

Paul de Man

Hay algo que no podemos ver y sin embargo vemos. Algo que no podemos decir y que sin embargo decimos. Imposible es lo que no se ve, y lo que no se ve no se ve por efecto de una modelación del imaginario. Llegados a cierto punto, el área de lo posible se amplía, el área de lo pronunciable se expande, el área de lo visible se agranda. Y de esta ampliación de la enunciación surgen el movimiento estudiantil, el antiautoritarismo, el rechazo del trabajo obrero, el igualitarismo, la explosión de la palabra irrealista que se hace imaginario, que se hace vida cotidiana.<sup>2</sup>

Franco Berardi (Bifo)

### Prefacio

Este escrito proviene de numerosas conversaciones que tuvieron lugar con Nuria Enguita Mayo y Xisco Mensua destinadas a definir en común las líneas argumentales de *La réplica infiel*. Nuestra inquietud inicial tenía que ver con el orden del discurso en la producción artística contemporánea. Nos preocupaba la creciente dependencia del dominio teórico, su conversión, por la vía institucional, en una ideología<sup>3</sup> que domina y acota *a priori* el acontecimiento. Cómo la sacralización de la palabra a cargo, no ya del pensamiento, sino del aparato burocrático habría, como dice Ferlosio, «apagado toda virtualidad significativa para adquirir poder performativo», buscando de esa manera «no ser entendida sino obedecida»<sup>4</sup>. De manera que esa palabra, burocratizada y autónoma, estaría hoy no solo falsificando su relación con el hecho artístico,

1 DE MAN, P. (1990). *La resistencia a la teoría*. En Wlad Godzich (ed.), Elena Elorriaga y Oriol Francés (trads.). Madrid: Visor, p. 23.

2 BERARDI BIFO, F. (2014). *Después del futuro. Desde el futurismo al Cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Giuseppe Maio (trad.). Madrid: Enclave de libros, p. 103.

3 Se emplea aquí el término «ideología» de acuerdo a la concepción de Paul de Man: «lo que llamamos ideología es precisamente la confusión de la realidad lingüística con la natural». DE MAN, P. (1990), p. 23.

4 SÁNCHEZ FERLOSIO, R. (2015). *Campo de retamas*. Barcelona: Penguin Random House, p. 13.

sino condicionando su producción. Interrogarnos sobre la lucha de fuerzas en la construcción del significado nos trasladaba necesariamente a otra cuestión que ha resultado central: la discusión sobre los límites y la potencia del arte en tanto que acto de habla e invención, en combate desde y contra su propio método y las tradiciones y condiciones que lo endiosan o lo instrumentalizan.

De reunirnos y hablar surgió una reflexión en torno a nuestra propia manera de hacer. Pasamos de la metodología del diálogo al diálogo como metodología, como un sistema que podría proponer una estructura al proyecto. La tentación de convertir la conversación en paradigma estaba relacionada con la voluntad de oponer un método a esa inquietud inicial sobre el orden institucionalizado del discurso en el que una idea previa abraza su sentido hasta asfixiarlo. Y se fueron ampliando los interlocutores (Tomás Pollán, Laurence Rassel, Santiago Aguilar<sup>5</sup>...), los lugares (Valencia, Madrid, París...) y los medios; conversaciones telefónicas, intercambios en Internet, diálogos sincrónicos y asincrónicos... Ese modo de hacer, esa estructura de sucesión y encabalgamiento de turnos de habla empezó a ordenar en una especie de relación dialéctica las principales líneas argumentales: imagen y palabra, práctica y teoría... Pero de una manera compleja, no como antinomias, no como un «o esto o lo otro», sino como un «además» y un «también» o como un «sí y no, simultáneos», que eran posibles, precisamente, por ese intercambio, esos solapamientos e interrupciones, por esa negociación sobre el sentido de los enunciados que implica el conversar (y que se evidencia en los sentidos contrapuestos producidos en la coincidencia de la acción verbal y no verbal: gestos, miradas, etc.). La conversación funciona como un encabalgamiento de discursos con resonancias de uno en otro, opera en el texto igual que el montaje y la serie respecto a la imagen, revelando la «incompletud» y la indecibilidad, la insuficiencia de la imagen y la palabra única. Esta acción de conversar la hicimos extensiva a los artistas, con la intención de que, en el desarrollo de la propuesta, la teoría y la experiencia poética se complementaran; que la propuesta teórica pudiera ser replicada desde una práctica artística. De manera que se fue concibiendo y realizando *La réplica infiel* como una conversación inacabable que devendrá en otros textos, discusiones, conversaciones, conferencias, conciertos, performances, un ciclo de cine y una exposición<sup>6</sup>. Obras, trabajos y acciones agrupados en función de una razón clasificatoria que debe funcionar, no como la acotación de un territorio, sino como el seguimiento de un impredecible curso de agua subterráneo, a través de las humedades que vemos, del barro que pisamos, de las filtraciones, del sonido que revela

---

5 A Santiago Aguilar le debemos su concepto del «cine ventrílocuo», que alimenta el ciclo de cine que *La réplica infiel* propone, y su profundo conocimiento del cine de humor.

6 El paradigma metodológico de la conversación, la estructura dialéctica inserta en numerosas obras de los artistas presentados, podría considerarse uno de los nexos conceptuales que nos permiten reunir sus trabajos en un tiempo y un espacio comunes.

su presencia, de su permanecer y devenir, de sus rastros... Para intentar escapar al cerco teórico que los nombres imponen, para huir de ese hablar «sobre» que termina cubriendo, o sea tapando, la cosa que nombra.

En consecuencia, este escrito es solo un turno de palabra más de esa *conversación-artefacto*. Parte de un texto mayor, destinado a enunciar algunas cuestiones de las que se ocupa este *dispositivo dialéctico*; plantear preguntas sobre las que no tiene respuesta y, finalmente, formular algún deseo.

## 1 De la iconoclastia a la teoría sin crítica<sup>7</sup>

Y la institución responde: «No hay por qué tener miedo de empezar; todos estamos aquí para mostrarte que el discurso está en el orden de las leyes, que desde hace mucho tiempo se vela por su aparición; que se le ha preparado un lugar que le honra pero que le desarma [...]».<sup>8</sup>

Michel Foucault

Partíamos en nuestras conversaciones de cierto desasosiego respecto al lugar (previo) y la función (dominante) de la teoría en las prácticas artísticas contemporáneas, lo cual nos remitía al problema del monopolio de toda significación otorgado al lenguaje verbal y la escritura. De fondo aparecía la tensión irresuelta entre materia y espíritu, entre sujeto y objeto, que habría remitido todo significado al mundo de la mente o la razón, mientras que lo físico, lo corporal, los sentidos y la imagen quedaban reducidos a una función de transmisión, de vehículo. En el curso *Arte y religión. La pasión iconoclasta, la mística del arte abstracto y la crítica de la sociedad del espectáculo*, Tomás Pollán propone la idea de la pervivencia en el arte actual de un espiritualismo heredero de la teoría cristiana de la imagen que, apoyado primero en el neoplatonismo como fundamento filosófico y después en el descenso estoico de las ideas y la consideración aristotélica de la materia, situaría en el espíritu del artista una idea sublime de la belleza y, paradójicamente, conduciría a la conciencia de la radical insuficiencia del arte. Se abriría entonces el proceso de una «iconoclastia por superación» (de la forma sobre la materia condenada así a ser mero fetiche), diferente de aquella «iconoclastia por insuficiencia» (de la forma como mero reflejo de la idea), prolongando el debate entre idealismo y materialismo inscrito en la relación sujeto-objeto. Este debate construirá una historia que oscila entre momentos racionalistas (Renacimiento y Neoclasicismo o la síntesis mística de la relación sujeto-objeto que abre la vía hacia abstracción) y empiristas (Barroco y Romanticismo, o el impresionismo que evoluciona hacia un subjetivismo

7 Este punto, al margen de algunas inserciones, resume e interpreta apresuradamente el curso *Arte y religión. La pasión iconoclasta, la mística del arte abstracto y la crítica a la sociedad del espectáculo*, de Tomás Pollán.

8 FOUCAULT, M. (1992), *El orden del discurso*, Alberto González Troyano (trad.). Buenos Aires: Tusquets Editores, p. 4.

idealista). La trascendencia, en un devenir histórico, se reformula en caudal lógico; el idealismo hegeliano dialéctico prolonga el dogma de la encarnación. Sobrevive así la cultura impregnada de pulsiones teológicas: la metafísica de Mondrian, las místicas de Malévich, el espiritualismo de Kandinsky o los automatismos metafísicos surrealistas tienen todos una fuente común, que es todo menos materialista. El intento de devolver al hombre las potencias enajenadas en el arte funda un mesianismo iconoclasta, esa «iconoclastia por superación», que permanece en las actitudes antiartísticas de las vanguardias, el antifigurativismo de la abstracción, el dadaísmo, las críticas a la representación y las invocaciones a la praxis inscritas en la supresión del arte como esfera separada de la vida, las teorizaciones de la muerte del arte, los procesos de desmaterialización, y las exigencias político-sociales contemporáneas. Resumiendo: la proscripción iconoclasta procedente del monoteísmo, que prohíbe la imagen por su potencia sensible; la herencia neoplatónica que la desvincula de su capacidad cognitiva; y su uso histórico como celebración del poder, han permanecido y condicionado el destino estético de la imagen artística. De ahí que la supuesta oposición entre lo inteligible y lo sensible permanezca enquistada en el corazón mismo de la reflexión occidental en torno al régimen estético de los objetos y las imágenes. Y que la consecuencia hoy de su devenir modesto y separado, como apunta Rancière, sea la condena a su insuficiencia política.

Pero vengamos a nuestros días y al lugar destinado a la teoría. Desde los años ochenta, el pensamiento en torno al arte ha estado profundamente influido por la filosofía, la teoría crítica francesa, el psicoanálisis, el feminismo, el discurso poscolonial, etc., un fenómeno que a la vez que produjo una renovación de la problemática y el lenguaje, naturalizó la existencia de un discurso estrictamente teórico, una teoría del arte que, en su expansión, ha generado un contexto discursivo dominante, globalizado y, en tanto que académico, domesticado. A esta situación hay que sumar el actual imperio del «proyecto»<sup>9</sup>, producido en la «hipermediación burocratizada»<sup>10</sup> del arte, que impone un orden del discurso, situando la teoría antes de la contemplación. Así, el conocimiento que la teoría pudiera ofrecer hoy se estaría desarrollando no tanto en una interpretación pragmática de las obras (liberada de la intención del autor, respetuosa con la subjetividad de la recepción y con la condición de acontecimiento de la obra) como en un saber cuya verdad reside en un *a priori*, un comentario anterior cuya eficacia dependerá de la fortaleza del sistema filosófico o ideológico al que remita. Es impensable una crítica que no esté enmarcada por un pensamiento filosófico,

9 Hablo de «proyecto» no en referencia a la idea, sino a ese escrito, ese texto que demanda la institución y que debe detallar el sentido, la oportunidad y los medios para la materialización de lo que propone.

10 Por «hipermediación burocratizada» entiendo el conjunto de prácticas y espacios que intervienen en la comunicación del arte, pero que lo hacen desde la fuerza de la costumbre y el «gobierno de nadie» (H. Arendt), imponiendo modos de hacer y tiempos, clausurando posibilidades a lo nuevo.



pero, a su vez, una teoría que no atienda a los objetos que quiere nombrar deviene en ideología<sup>11</sup>. El momento pragmático de la interpretación tiene el poder subversivo de debilitar la teoría y en consecuencia enriquecerla y renovarla. El dominio de la teoría como un *a priori* que se impone sobre la interpretación pragmática estaría construyendo una «teoría sin crítica». Esta situación —el dominio de lo teórico ideologizado sobre la interpretación pragmática— produce dos efectos en la práctica artística: 1) dado que esta lectura teórica y apriorística necesita para su existencia de un sistema filosófico o ideológico fuerte, en la misma medida que ese sistema se alimenta, se glosa y refuerza, debilita, al ignorarla, la realidad que debiera nombrar; 2) genera un defecto comunicativo: la dependencia de un sistema ideológico tiene el efecto perverso de producir incompreensión, de reforzar el sentimiento de exclusión de la cultura que sufre una parte de la población y de alejar al arte de su posible reintegración como praxis relacionada con la vida ordinaria. En las peores versiones de este fenómeno de la «teoría sin crítica» generado en la hipermediación burocratizada de las prácticas del arte, los tiempos de la producción contemporánea convierten los temas en meros *McGuffin*<sup>12</sup> y la dependencia comunicativa de los medios reduce su enunciado a la condición de eslogan. Se desarrolla así algo que podríamos llamar la *tecnología del eslogan*. Tecnología<sup>13</sup> en cuanto a la aplicación automática de un método, de un sistema de producción, sin intervención innovadora de la subjetividad (a diferencia de la técnica), y eslogan en cuanto reducción del discurso en función de su comunicabilidad mediática, a su valor como propaganda.

En este proceso se dan algunas paradojas, una es el hecho de que se desarrolle a partir de la contestación a la reducción de la autonomía del arte a un mundo clausurado. (La necesidad de abrirse a un contexto, la vocación de exterioridad, de comunicación, de intervención social y política habrían alimentado esta distorsión idealista enclaustrándola en otro universo simbólico, el de la filosofía.) Otra paradoja es que precisamente esta teoría sin crítica se desarrolle a partir de sistemas de pensamiento que promueven el descenso de la idea a lo real, la mundanización del sentido (desde la fenomenología y el existencialismo al pensamiento de la diferencia). La última paradoja sería que este proceso, que comporta lógicamente una pérdida de la visualidad, se dé precisamente en el ámbito del arte, un terreno fundamentalmente visual. Y que lo haga además en un momento que es comúnmente descrito como la cultura de la imagen.

---

11 Hay que insistir en que a lo largo del texto utilizo ideología no en referencia a un conjunto de creencias, sino a la imposición de una realidad lingüística o conceptual que bloquea o limita la visión.

12 *MacGuffin*: expresión acuñada por Alfred Hitchcock, que designa la excusa argumental que motiva el desarrollo de una historia y que en realidad carece de relevancia.

13 POLLÁN, T. *Cultura técnica y tecnología* (texto inédito).

## 2 Romper el orden. Cambiar el lugar. Invertir el estado de excepción

[...] pero en lugar de los eventuales aplausos se pedirá al espectador esa confianza casi mística en la democracia que consiente un diálogo [...].<sup>14</sup>

Pier Paolo Pasolini

Desde el principio planteamos que el problema estaba en el orden del discurso del arte, en el cual se ha ido anteponiendo la palabra a la mirada. En el orden como organización, pero también en la orden como el imperativo que produce ese orden. Primero, la palabra como idea separada de la realidad material, en conflicto con la imagen, y posteriormente en la construcción histórico-filosófica del régimen estético de los objetos y las imágenes. Finalmente, en la época del arte hipermediatizado y la burocracia triunfante, nos encontramos con «el proyecto» como paradigma de la teoría sin crítica. Si este fenómeno condiciona la producción del objeto artístico, aún condiciona mucho más su recepción. La palabra se antepone a la obra como acontecimiento y, constituida en ley, en norma, sacralizada, establece una distancia y prohíbe la eiségesis, expulsando cualquier posible introducción de la experiencia del espectador en la obra, el problema entonces no está en la relación misma entre imagen y palabra, que es natural e inevitable, ni tampoco en el hecho interpretativo en sí, sino precisamente en su desaparición o en su conversión en obediencia.

Las críticas a esta situación se han desarrollado desde diversas posiciones: 1) desde la iconoclastia implícita en la disolución de la dicotomía arte o vida, 2) en la propuesta política crítico/didáctica, 3) en la participación del espectador como actor<sup>15</sup>. Ninguna ha terminado de romper el orden, de anteponer la mirada a la palabra para liberar al espectador de su condición obediente y devolverle su soberanía. Mientras tanto, el poder funciona como una máquina semiótica que no deja de crecer, en la que medios técnicos e instituciones asignan significados e interpretaciones incansablemente. No solo dictan lo visible y lo no visible, sino que administran la experiencia y su sentido, muestran todo ya interpretado, sin espacio para la apertura. Y es aquí donde la actividad artística, en la búsqueda de otros sentidos, en la resignificación de lo real, debería poder anteponer el acontecimiento a la idea y devolver su potencia a la mirada, como participación decidida en la lucha de fuerzas que intervienen en la construcción de

14 PASOLINI, P. P. (1995). *Manifiesto. 32 puntos para un nuevo teatro*. En *Orgia*, Carla Matteini (trad.) Hondarribia: Argitaletxe Hiru, p. 15.

15 Al respecto escribe Jacques Rancière en RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones: «Reconocemos dos actitudes paradigmáticas personificadas por el teatro épico de Brecht y el teatro de la crueldad de Artaud. Por un lado, el espectador se tiene que convertir en más distante (Brecht), por otro, tiene que perder toda distancia (Artaud). Por un lado tiene que cambiar su mirada por otra mirada mejor (Brecht), por otro, tiene que abandonar la posición de visor (Artaud). El proyecto de reformar el teatro incansablemente fluctúa entre estos dos polos, entre inquisición distante y vital corporalidad. Esto significa que las presuposiciones que sustentan la búsqueda por un nuevo teatro son las mismas que sustentan el rechazo del teatro».

sentido en tanto lucha política. Desde la producción artística es necesaria una imagen secularizada, profana, una «réplica infiel», que en las pérdidas producidas en su tránsito de la imaginación a lo empírico, en sus ausencias y vacíos de incompletud de la imagen, encuentre su condición de ineluctable<sup>16</sup>. Pero es en la recepción, en el espacio de su función social, donde la obra de arte precisamente se constituye como tal, donde se debe operar un cambio, donde el espectador debe poder introducir un sentido propio y nuevo. Porque en el arte hoy cualquier cosa parece que pudiera ser dicha: la producción aparenta haberse liberado de cualquier condicionamiento; para ella la apariencia de libertad es absoluta. Sin embargo, es en la interpretación en la que la libertad, gracias al aparato pedagógico, está definitivamente clausurada. De hecho, hoy la gran invitación tecnológica es a la producción, a la creación de imágenes y objetos, cuando sin embargo nadie parece tener tiempo para su contemplación. El control se ejerce sobre la interpretación. De ahí que haya que romper el orden, cambiar el lugar y poner primero el objeto, la materia, el acontecimiento y dar después lugar a las palabras. No se trata, pues, de entender la obra a través del conocimiento de las intenciones del autor, ni por su contexto de creación (ideológico, estético, social o histórico), ni de participar en ella activamente (Artaud) o «construyendo la pintura» (Duchamp), ni de destruir la obra. Se trata de la posibilidad de reinterpretar el mundo en nuestro encuentro con él, de romper nuestro propio horizonte de expectativas a través de la suma de datos de la obra y nuestra experiencia, desde la proximidad más absoluta posible. Como dice Didi-Huberman, en nuestra manera de imaginar reside una condición para nuestra manera de hacer política: «La imaginación es política, eso es lo que hay que asumir»<sup>17</sup>, interviniendo en la constitución de un acontecimiento nuevo con la fuerza suficiente para que, como dice Foucault, la prolífica locura de las «semejanzas salvajes» sea «una nueva experiencia del lenguaje y de las cosas». «Función cultural indispensable» capaz de romper la ley, capaz de generar acontecimientos que invirtiendo la situación generen un estado de excepción diferente, nuestro.

*Che cosa sono le nuvole?* (¿Qué son las nubes?, 1968)<sup>18</sup> es un poema filmico de Pasolini, una parábola interrogatoria estructurada como un metarrelato que, en una suerte de *ars combinatoria* barroca, establece un juego de réplicas, de elaboradas alusiones o citas directas y homenajes. En este cortometraje unas marionetas humanas interpretadas por Totó y Nineto, que van a representar el *Otelo* de Shakespeare, terminarán en la basura. Recordemos que la tragedia de *Otelo* es, precisamente, la del títere que sigue

---

16 Sobre la idea de la condición ineluctable de la imagen: DIDI-HUBERMAN, G. (2010). «La ineluctable escisión del ver». En *Lo que vemos, nos mira*, Horacio Pons (trad.). Buenos Aires: Manantial, pp. 13-18.

17 DIDI-HUBERMAN, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*, Juan Calatrava (trad.). Madrid: Abada Editores, p. 46.

18 *Che cosa sono le nuvole?* Es uno de los cortometrajes de *Capriccio a la italiana* en una película de 1968 de cuatro episodios, dirigidos cada uno de ellos por un director diferente.

hasta el crimen todos los mandatos de su yo social. Otelo, hijo de su deber y su moral, se convierte en asesino en virtud de una apariencia. La película establece un juego de representaciones, una dentro de otra. La representación social que condiciona a Otelo como personaje, la teatral que condiciona a Nineto-títere, manejado por un titiritero demiurgo, y la suma de todo, que vuelve a ser representada al convertirse en imagen cinematográfica.

*Che cosa sono le nuvole?* interesa especialmente a este proyecto por muchas razones: primero por la invitación a reflexionar sobre el lugar del espectador, que desarrolla de tres maneras: 1) en la escena en la que el público indignado que interrumpe la acción desbarata el curso de los acontecimientos, adquiere su poder político y trastoca la historia; 2) en la cita a Velázquez y a *Las meninas* y en consecuencia al análisis de Foucault en *Las palabras y las cosas*, que sitúa al espectador paradójicamente como retratado y soberano; 3) en la compleja estructura narrativa que establece múltiples observadores y dos públicos; el que asiste a la representación teatral y el que ve la película (que disfruta de una visión totalizadora) y, finalmente, las marionetas que observan con perplejidad y tristeza sus propias acciones, aquellas que el drama les impone sin entender su sentido. Lo cual nos lleva al segundo punto de interés para *La réplica infiel*: como reflexión sobre la posibilidad de resistencia a las reglas de la representación. Además, interesa también por su condición de obra enmarcada en una trilogía de películas (la «trilogía de la ligereza» con *Uccellacci e Uccellini*, 1966 y *La terra vista dalla luna*, 1967) en las que el diálogo y la conversación se convierten en un elemento central: 1) en los permanentes diálogos entre Totó y Nineto como estrategia narrativa fundamental; 2) en cada una de las películas donde se establece un diálogo interno de textos, citas y referencias interpuestos, y 3) entre las tres películas, como la contestación de una a otra. Y porque el humor y la ironía son elementos narrativos fundamentales en tanto que operan un corte entre significante y significado, que produce una suspensión de sentido, una estrategia vinculada a una conciencia de disolución entre lenguaje y realidad, de irreductibilidad del lenguaje al mundo y del mundo al lenguaje.

En el teatro del arte (como en la vida) también hay titiriteros y la representación misma asiste perpleja a su destino. Las insuficiencias de la mirada y la imagen diagnosticadas por el pensamiento estético occidental no son diferentes de la imposibilidad de cualquier lenguaje para reducir el mundo. Pero hay una potencia inscrita en su condición pública, es decir, cuando esos lenguajes son de todos y de nadie. En la película de Pasolini el público se indigna, replica e interviene, invade el escenario. La inocente Desdémona se salva y Otelo y Yago acaban en la basura. La acción se impone a la representación y es esa acción la que decide el fin y el destino de la historia. Sin embargo, Nineto-títere se descubre liberado de la representación. Imponer los hechos a la ley, al orden de las representaciones; eso es interpretar, generar un estado de excepción que rompiendo el orden no instituya nada más que la fuerza de los acontecimientos.

### 3 La réplica infiel: materializar la mirada. Ver para creer

Abramos los ojos para experimentar lo que no vemos.<sup>19</sup>

George Didi-Huberman

Hasta ahora nos hemos acercado a algunas cuestiones en torno al orden en la producción del discurso artístico contemporáneo; encontrando su origen en la antigua escisión de imagen y palabra, en el monopolio de toda significación otorgado al lenguaje verbal, y planteando la posibilidad de que haya condicionado la historia del arte y el régimen estético de las imágenes hasta el presente. También hemos visto las limitaciones que genera en la interpretación teórica y en la consideración del público. Es necesario ahora plantearse en qué medida ese orden condiciona la producción artística y qué prácticas, qué discursos, qué actitudes resisten o contestan a ese orden.

El dominio de la idea en la producción artística nos invita a proponer una noción o, mejor, una intuición ya apuntada imbricada en la experiencia estética y la producción artística: «la pérdida». Un proceso que se operaría, primero, en el lugar del lenguaje y las intenciones expresivas, en el hiato entre el autor y el mundo, en el viaje de lo imaginado a lo empírico. Algo que Duchamp llama «el coeficiente artístico»<sup>20</sup>. Y después cuando ocurre su normativización, su institucionalización como rito, como voz repetida, cuando el arte como lenguaje deviene en máquina que fabrica identidades, que reduce la experiencia subjetiva y heterogénea a casos idénticos. Esta noción tiene dos caras, a la vez que remite a la contingencia de la obra y a su incompletud, abriría para el espectador la posibilidad interpretativa y generaría en el creador el impulso de continuar. De esa conciencia de encontrarse ante un «cumplimiento de lo que no puede cumplirse, realización de lo que sin embargo siempre es distinto de lo real»<sup>21</sup> surgen actitudes de resistencia.

*La réplica infiel* es una exposición en forma de pregunta que reúne, con una taxonomía afortunadamente huidiza (destinada a no limitar el carácter disruptivo de sus

19 DIDI-HUBERMAN, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Horacio Pons (trad). Buenos Aires: Ediciones Manantial, p. 17.

20 «En el acto creativo, el artista pasa de la intención a la realización a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, dolores, satisfacciones, rechazos, decisiones, que no pueden ni deben ser plenamente conscientes, por lo menos en el plano estético. El resultado de esta lucha es la diferencia entre la intención y su realización, una diferencia de la que el artista no tiene consciencia. En consecuencia, en la cadena de reacciones que acompañan al acto creativo falta un eslabón. Esta brecha, que representa la incapacidad del artista de expresar plenamente su intención; esta diferencia entre lo que tenía intención de realizar y lo que de hecho realizó es el “coeficiente artístico” personal contenido en la obra. En otras palabras, el “coeficiente artístico” personal es como una relación aritmética entre lo inexpresado pero intencionado y lo expresado sin intención.» DUCHAMP, M. (2010). *Cartas sobre el arte 1916-1956*, Viviana Narotky (trad.). Barcelona: Elba.

21 BLANCHOT, M. (2008). *La conversación infinita. II La ausencia de libro. El neutro lo fragmentario*. Cap. II. *La cruel razón poética (rapaz necesidad de vuelo)*, Isidro Herrera (trad.). Madrid: Arena Libros, p. 376.

discursos) a una serie de artistas vinculados por un conjunto de complejas líneas de conexión que alcanzando a veces a todos y otras a algunos, terminan constituyendo una tupida red. Tratemos de definir algunas:

1) La complementariedad entre imagen y palabra, como resistencia al dominio logocéntrico: la palabra caligrafiada, entre lo icónico y lo pictórico, en Xisco Mensua, Anna Boghiguian y Anna Oppermann; la palabra borrada en Carla Filipe, y otorgada a otros en el libro de Inmaculada Salinas; la palabra irónica en las pinturas y dolorosa en los textos de Mladen Stilinović; la palabra recitada del charlatán en Julio Jara —como testimonio de lenguajes, formas de expresión y modos de vida en extinción, pero a la vez como la manifestación de la nulidad charlatana de nuestro mundo<sup>22</sup>— la palabra poética y el cante performativo frente a la mentira política en el *Friso poético-documental* de Isaías Griñolo. 2) Una reflexión sobre el lenguaje, la representación y la cultura que se vuelve decididamente, aunque a veces no manifiestamente, política, y que encontramos en los cantos imaginarios de Saskia Calderón y en los *ensembles* de Anna Oppermann que precisamente le conducen desde el placer de la contemplación hacia una disposición abierta, para investigar las limitaciones y manipulaciones del lenguaje. Algo que también investiga Mladen Stilinović: «Si los colores, las palabras y los materiales contienen diversos significados, ¿cuál es el que viene impuesto? ¿Qué significa y qué no significa nada? [...] La pregunta es cómo manipular aquello que te manipula de manera tan obvia y descarada». 3) La conciencia clara de la condición discursiva de sus obras que, sin embargo, no elude su condición visual y los recursos significantes que el arte pone al servicio de su materialización. 4) Un reconocimiento de que el montaje intensifica la imagen, como resistencia a la imagen única y total; estableciendo resonancias: de un dibujo a otro, de un texto a otro, en la superposición de materiales, en un hacer inacabable y dialéctico —presente en Virginia de Medeiros y la larga historia de *Sergio e Simone*— en los 208 dibujos de la serie de Xisco Mensua pertenecientes a *Historias de arte y poesía*, un inacabable índice, sobre el fin de un tiempo; en el *método* de Anna Oppermann. 5) Una falta de economía del significante y una resemantización del objeto en *White Absence*, de Stilinović, en el murmullo de las imágenes de Sunah Choi, de nuevo en Anna Oppermann. 6) Una conciencia de la *différance* derridiana, expresada en la serialización y en la no prevalencia de lo oral sobre lo escrito, ni entre lo sensible y lo inteligible. 7) Y sobre todo un decir desde la escucha que implica una comprensión del presente, cierto despojamiento autoral,

22 BLANCHOT, M. (1976). «La palabra vana». En *La risa de los dioses*, cap. xv, J. A. Doval Liz (trad.).

Madrid: Taurus. Al respecto de esa nulidad charlatana de nuestro mundo, Blanchot plantea una «contaminación de las palabras por el mutismo y del silencio por las palabras que designan la verdad de toda lengua». Y define nuestra civilización como «civilización de habladores sin palabra, informadores que refieren y no se pronuncian», «técnicos sin nombre ni decisión». Y advierte de que «la acusación de charlatanería parte del que considera que tiene el derecho exclusivo de hablarla», lo cual sustituye «la palabra vana por la palabra tajante», algo que peligrosamente propone la clausura del lenguaje en nombre de la seriedad del experto.

que se manifiesta en la propuesta de Teresa Lanceta, en el libro sobre el trabajo de Inmaculada Salinas o a través de la multiplicidad de voces en Isaías Griñolo.

Pero probablemente sea la acción de Xavier Le Roy y Scarlet Yu, que propone el tránsito generoso de un conocimiento de unos a otros, y las sucesivas transformaciones que este sufre producido en un contexto de significación determinado —el de la institución—, la que más directamente ejemplifica el sentido de *La réplica infiel*. Esta se interesa se interesa por la transición del conocimiento; por los cambios, las transposiciones de una frase a otra, de una imagen a otra, de una técnica a otra y cómo el sentido permanece o se transforma, matizado, enriquecido o particularizado en la subordinación de una cosa en otra, de un tiempo en otro, de una mirada en otra, de una acción en otra. Pero sobre todo se interesa por la insubordinación del sentido que se expresa en esas transformaciones. Cuando hay una voluntad de decir que se materializa en una obra o una acción, ya hay una ausencia respecto a las posibilidades infinitas del arte, que es todas las formas de decir, todos los recursos que este nos propone. Posteriormente, contemplada la obra, escuchado lo dicho, compartido en ese tiempo distinto al de su producción, el contexto de su recepción produce una nueva ausencia. Digamos que la posibilidad universal se particulariza sucesivamente en la subjetividad del productor, en el contexto en que se muestra a nuestros ojos, y en la experiencia de cada espectador. Es en ese tránsito de lo universal a lo particular en el que se opera una pérdida que permite la reconstrucción del sentido a través de la suma de muchos particulares, que son los que le otorgan finalmente su posibilidad como conocimiento.

## Epílogo

[...] cuando digo poder, no solo pienso en el poder del Estado y de sus instituciones, sino también en cientos de poderes distintos que se entrelazan, con distintas procedencias. Proceden de Estados y de individuos, de Oriente y Occidente, de «amigos» y de la Administración. Dichos poderes se encuentran en todas partes: en los periódicos, en el lenguaje, en las artes, en la «libertad», en la verdad y en mi miedo.<sup>23</sup>

Mladen Stilić

Si las dislocaciones recientes de la crítica y de la teoría del arte a la que nos hemos referido han estado contribuyendo a confundir las fronteras entre arte y filosofía, a veces para bien y a veces para mal, y aun a riesgo de contribuir a esa confusión proponemos a continuación un juego —consistente en sustituir la palabra filosofía por la palabra arte en un texto de Deleuze<sup>24</sup>—, confiando en que este gesto se entienda

23 STILINOVIĆ, M. (1994). *Sobre el poder, el dolor y...*, Marija Marusic (trad.). En *Preoccupations*, Lyon: Galerie l'Ollave.

24 DELEUZE, G. (1996). *Conversaciones 1972-1990*, José Luis Pardo (trad.). Valencia: Pre-Textos, p. 3.

como lo que es: una reivindicación del profundo sentido de dos actividades simbólicas, el arte y la filosofía, útiles para combatir la máquina semiótica del poder (cuando no están a su servicio).

[...] Porque a veces las conversaciones duran tanto que ya no se sabe si son conversaciones de paz o de guerra. Es verdad que ~~la filosofía~~ **el arte** es inseparable de una cierta cólera contra su época, pero también que nos garantiza serenidad. Ello no obstante, ~~la filosofía~~ **el arte** no es un Poder. Las religiones, los Estados, el capitalismo, la ciencia, el Derecho, la opinión o la televisión son poderes, pero no ~~la filosofía~~ **el arte**. ~~La filosofía~~ **El arte** puede implicar grandes batallas interiores (idealismo-realismo, etc.), pero son batallas irrisorias. Al no ser un Poder, ~~la filosofía~~ **el arte** no puede librar batallas contra los poderes, pero mantiene, sin embargo, una guerra sin batalla, una guerra de guerrillas contra ellos. Por eso no puede hablar con los poderes, no tiene nada que decirles, nada que comunicar: únicamente mantiene conversaciones o negociaciones. Y, como los poderes no se conforman con ser exteriores, sino que se introducen en cada uno de nosotros, gracias a ~~la filosofía~~ **al arte** todos nos encontramos constantemente en conversaciones o negociaciones y en guerra de guerrillas con nosotros mismos.



# The Unfaithful Replica

## Disrupting the Order

## Materialising the Gaze

## Seeing to Believe

No one in his right mind will try to grow grapes by the luminosity of the word “day”, but it is very difficult not to conceive the pattern of one’s past and future existence as in accordance with temporal and spatial schemes that belong to fictional narratives and not to the world.<sup>1</sup>

Paul de Man

There is something we cannot see and yet see. Something we cannot say and yet say. Impossible is what you do not see, and what you do not see is not seen due to an effect of the modelling of the imaginary. Once we have arrived at a certain point, the area of the possible enlarges, the area of the pronounceable expands, the area of the visible increases. And this amplification of the utterance engenders the student movement, anti-authoritarianism, the rejection of blue-collar labour, egalitarianism, the explosion of the unrealistic word that becomes imaginary, that becomes everyday life.<sup>2</sup>

Franco Berardi (Bifo)

### Preface

This text arises from numerous conversations that took place with Nuria Enguita and Xisco Mensua, in which we jointly defined the lines of thinking for *The Unfaithful Replica*. Our initial concern was with the order in the production of contemporary artistic discourse. We were worried by a growing dependence on the theoretical field, its transformation, through the institutional channel, into an ideology<sup>3</sup> that dominates and delimits the event *a priori*. By how the sacralisation of the word under the direction not of thinking, but of the bureaucratic apparatus, has, as Ferlosio comments, “extinguished all signifying virtuality to acquire performative power,” in this manner seeking “not to be understood, but to be obeyed.”<sup>4</sup> Such that this word, bureaucratised and autonomous, is today not only falsifying its relationship

1 DE MAN, P. (1986), *The Resistance to Theory*, (Minneapolis: University of Minnesota Press), p. 11.

2 BARADI, F., *Bifo* (2014), *Después del futuro. Desde el futurismo al Cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*. (After the future. From the futurism to the Cyberpunk. The depletion of the modernity). (Madrid: Enclave de libros), p. 103.

3 The term “ideology” is used here in accordance with Paul de Man’s conception: “What we call ideology is precisely the confusion of linguistic with natural reality”. DE MAN, P., 1986.

4 SÁNCHEZ FERLOSIO, R. (2015), *Campo de retamas* [Field of Brooms], (Barcelona: Penguin Random House), p. 13.

with the artistic act, but also conditioning its production. Interrogating ourselves on the struggle in the construction of the signified, necessarily transports us to another question that has become crucial: the discussion on the limits and the potency of art as an act of speaking and invention, in combat with and against its own method, and the traditions and conditions that deify or instrumentalise it.

A reflection on our own method emerged from our meetings and discussions. We moved from the methodology of dialogue, to dialogue as methodology, as a system that could propose a structure for the project. The temptation of transforming the conversation into a paradigm was linked to the will to oppose a method against that initial concern about the institutionalised order of the discourse, in which a previous idea embraces its meaning until suffocating it. The circle of interlocutors began to grow (Tomás Pollán, Laurence Rassel, Santiago Aguilar<sup>5</sup>...), the places to multiply (Valencia, Madrid, París...), and the mediums to expand (telephone conversations, exchanges on the Internet, synchronous and asynchronous dialogues...). This model of working, this structure of succession and enjambment of turns for speaking began to order the principal lines of thinking into a type of dialectic relationship: image and word, practice and theory... But in a complex manner, not as binary oppositions, nor as a “or this or that”, but as an “in addition” and an “also”, or like a “yes and no simultaneously”. These were possible precisely because of this interchange, these overlaps and interruptions, by this negotiation of the meaning of the utterances that are implied in conversing (and which become evident in the contrary meanings produced by the coincidence of verbal and non-verbal action: gestures, looks, etc.). Conversation functions like the enjambment of discourses, with resonances echoing from one to another, it operates in the text as much as in the setting-up and in the series in regards to the image, revealing the incompleteness and unspeakability, the insufficiency of the single image and word. We extended this action of conversing to the artists, with the intention that, during the development of the proposal, theory and poetic experience should complement each other; the theoretical proposal should be replied to from the position of artistic practice. So that *The Unfaithful Replica* was conceived and realised as an interminable conversation that will lead to other texts, discussions, conversations, conferences, concerts, performances, a film series, and an exhibition.<sup>6</sup> Works, pieces, and actions are brought together under a classificatory reason that should function, not like the delimiting of a territory, but as the tracking of an unpredictable course of subterranean water; following the dampness that we

---

5 We are indebted to Santiago Aguilar for the concept of “ventriloquist cinema”, which makes up a large part of the film series proposed by *The Unfaithful Replica*, as well as to his profound knowledge of cinema.

6 The methodological paradigm of the conversation, the dialectic structure inserted in numerous works by the artists presented in the exhibition, could be considered one of the conceptual nodes that allows us to bring together their works in a common space and time.

see, the mud that we step in, the seepage, the sound that reveals its presence, by its being and becoming, by its traces... The intention would be to attempt to escape the theoretical fence imposed by names, to escape that talking “about” that ends up enclosing, hence covering up, the thing that it names.

What has been written here is, therefore, only one more turn to speak on this *conversation-artefact*. It arises from a major text aimed at uttering some subjects that this *dialectic-apparatus* deals with, at bringing up questions for which it has no answer, and finally, formulate a desire.

## 1 From iconoclasm to theory without criticism<sup>7</sup>

And the institution replies: “You should not be afraid of beginnings; we are all here in order to show you that discourse belongs to the order of laws, that we have long been looking after its appearances; that a place has been made ready for it, a place which honours it but disarms it [...]”<sup>8</sup>

Michel Foucault

In our conversations we started from a certain unease in regards to the (preliminary) place and the (dominant) function of theory in contemporary artistic practices, which referred us to the problem of the monopoly of all meaning bestowed on verbal and written language. It was grounded in the unresolved tension between matter and spirit, between subject and object, which has remitted all meaning to the world of the mind or to reason, while the physical, the corporeal, the senses, and the image were reduced to the function of transmission, of vehicle. In his seminar *Art and religion. The Iconoclastic Passion, the Mysticism of Abstract Art, and the Critique of the Society of Spectacle*, Tomás Pollán put forward the idea of the survival in contemporary art of a spiritualism inherited from the Christian theory of the image that, based first on the philosophical foundation of Neo-Platonism, and afterwards on the Stoic descent of ideas and the Aristotelian consideration of matter, would situate in the spirit of the artist a sublime idea of beauty and, paradoxically, would lead to the consciousness of the radical insufficiency of art. This would open up the process of an “iconoclasm by overcoming” (of form over matter, thus condemned to being a mere fetish), different from an “iconoclasm by insufficiency” (of form as a mere reflection of the idea), prolonging the debate between idealism and materialism inscribed in the relationship subject-object. This debate constructs a history that oscillates between rationalist

<sup>7</sup> This section, aside from some insertions, briefly sums up and interprets the seminar offered by Tomás Pollán, *Art and Religion. The Iconoclastic Passion, the Mysticism of Abstract Art, and the Critique of the Society of Spectacle*.

<sup>8</sup> FOUCAULT, M. *The Order of Discourse*, Inaugural Lecture at the Collège de France, (2 December 1970); (translated by Ian McLeod), in Robert Young (ed.), *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, (London, Routledge, 1981).

moments (Renaissance and Neoclassicism or the mystical synthesis of the relationship subject-object that opens up the path towards abstraction) and empiricist moments (Baroque and Romanticism, or Impressionism, that evolves towards an idealist subjectivism). Transcendence, in a historical evolution, is reformulated as logical flow; dialectic Hegelian idealism prolongs the dogma of the incarnation. Culture thus survives impregnated by theological drives: The metaphysics of Mondrian, the mysticism of Malévich, the spiritualism of Kandinsky, Surrealist metaphysical automatisms all have a common source, which is anything but materialist. The attempt to return to humanity the powers alienated to art establishes an iconoclastic messianism, that “iconoclasm by overcoming” that survives in the anti-art attitudes of the avant-gardes, the anti-figurativism of abstraction, Dadaism, the critiques of representation and the invocations of a practice inscribed in the suppression of art as a sphere separated from life, the theorisations of the death of art, the processes of de-materialisation, and in contemporary socio-political exigencies. To sum up: the iconoclastic proscription coming from monotheism, which prohibits the image on account of its sensory potency, the Neo-Platonic inheritance that severs it from its cognitive capacity, and its historical use as a celebration of power, have endured and conditioned the aesthetic destiny of the artistic image. For this reason the supposed opposition between the intelligible and the sensory remains encysted in the very heart of Western reflection regarding the aesthetic regime of objects and images. And it is also for that reason that the present-day consequences of its modest and separated development have, as Rancière points out, condemned it to political insufficiency.

But let us return to the present and to the place reserved for theory. Ever since the 1980s, thinking about art has been profoundly influenced by philosophy, by French critical theory, psychoanalysis, feminism, postcolonial discourse, etc. This phenomenon simultaneously produced a renovation of the subject and of language, and naturalised the existence of a strictly theoretical discourse, a theory of art that in its expansion has generated a discursive context: dominant, globalised, and while academic, consequently domesticated. We need to add to this situation the current ascendancy of the “project”<sup>9</sup> produced in the “bureaucratic hypermediation”<sup>10</sup> of art, which imposes an order of discourse that situates theory before contemplation. Consequently, the understanding that theory can offer today is being developed not so much in a pragmatic interpretation of the art works (freed from the intention of the author, respectful with the subjectivity of reception and with the condition of the work as event) as in a knowledge whose truth is based on an *a priori*, on a previous

---

9 Here “project” does not refer to the idea but to the text that the institution requires and which is supposed to detail the meaning, the opportunity, and the means necessary for materialising what is proposed.

10 By “bureaucratic hypermediation” I understand the collection of practices and spaces that intervene in the communication of art, but which do this from force of habit and “rule of Nobody” (H. Arendt), imposing modes of doing and times, blocking possibilities of the new.

commentary whose effectiveness depends on the strength of the philosophical or ideological system that it refers to. A criticism that is not framed in philosophical thinking is inconceivable, but at the same time, a theory that does not deal with the objects that it wishes to name ends up as ideology.<sup>11</sup> The pragmatic moment of interpretation has the subversive power to weaken theory and, consequently, enriching and renovating it. The dominance of theory as an *a priori* that is imposed over pragmatic interpretation would be constructing a “theory without criticism”. This situation – the supremacy of ideologised theory over pragmatic interpretation – has two effects on artistic practice: 1) given that this theoretical and *a priori* reading requires a strong philosophical or ideological system for its existence, to the same extent that this system is fed, glossed, and reinforced, it weakens the reality it purports to name by ignoring it; 2) it generates a communicative defect: the dependence on an ideological system has the perverse effect of generating incomprehension, of reinforcing the feeling of exclusion from culture that part of the population suffers and of distancing art from its potential reintegration as a practice related to ordinary life. In the worst versions of this phenomenon of “theory without criticism” produced in the bureaucratised hypermediation of the practices of art, the times of contemporary production transform the themes into mere McGuffins<sup>12</sup> and the communicative dependency on the media reduces its utterances to the condition of a slogan. What results is something we could call the technology of the slogan. “Technology”<sup>13</sup> to the extent that a method, a system of production, is applied automatically, without the innovative intervention of subjectivity (in contrast to technique), and “slogan” inasmuch as the discourse is reduced, in relation to its medial communicability, to its quality as propaganda

This process leads to several paradoxes: One is the fact that it is developed from the basis of an answer to the reduction of the autonomy of art to a cloistered world. (The necessity of opening up to a context, the vocation of exteriority, of communication, of social and political intervention has nourished an idealist distortion, cloistering it in another symbolic universe; that of philosophy.) Another paradox is that precisely this theory without criticism is developed from systems of thinking that promote the descent of the idea to the real, the worldliness of meaning (from phenomenology and existentialism to the philosophy of difference). The last paradox is that this process that logically entails a loss of visibility takes place precisely in the field of art, a territory fundamentally visual. And that it does it, moreover, at a moment which is usually described as a culture of the image.

---

11 I must insist that throughout this text I employ “ideology” not in reference to a collection of beliefs, but to the imposition of linguistic or conceptual reality that blocks or limits vision.

12 *MacGuffin*: a term coined by Alfred Hitchcock to designate a plot device that motivates the narrative of a story, but which in reality is devoid of relevance.

13 POLLÁN, T. *Cultura técnica y tecnología*. [Technical and Technological Culture] (unpublished text).

## 2 Disrupting the order. Changing the place. Inverting the state of exception

[...] but in place of applause spectators will be asked to show faith in the democracy which allows a disinterested and idealistic dialogue [...].<sup>14</sup>

Pier Paolo Pasolini

From the very beginning we have stated that the problem lay in the order of the discourse of art, in which the word has been placed before the gaze. In order as organisation, but also in order as the imperative that produces that very order. First, the word as idea separated from material reality, in conflict with the image, and ultimately in the historical-philosophical construction of the aesthetic regime of objects and images. Finally, in the age of hypermediatised art and triumphant bureaucracy we find ourselves before “the project” as the paradigm of theory without criticism. If this phenomenon conditions the production of the artistic object, it conditions its reception even more. The word precedes the work as event and, enacted as law, as norm, is sacralised, establishing a distance and prohibiting *eisegesis*, ousting any possible introduction of the observer’s experience into the work. The problem, therefore, lies not in the relationship between image and word, which is natural and inevitable, nor in the interpretative fact itself, but precisely in its disappearance or transformation into obedience.

Criticism of this situation has been expounded from a variety of positions: 1) from the iconoclasm implicit in the dissolution of the dichotomy: art or life; 2) in the critical/didactic political proposal; 3) in the participation of the spectator as actor.<sup>15</sup> None of them has been able to disrupt the order, to place the gaze before the word, in order to free the observer from a condition of obedience and restore the spectator’s sovereignty. Meanwhile, power functions as an incessantly expanding semiotic machine, in which technical mediums and institutions tirelessly assign meanings and interpretations. Not only do they dictate what is visible and what is invisible, they also administer experience and its meaning, presenting everything as already interpreted, without room for any type of opening. And there is where artistic activity, in the search for other meanings, in the re-signification of the real, should be able to place the event before the idea and restore to the gaze its power, as determined participation in the struggle

---

14 WARD, D., *A Poetics of Resistance: Narrative and the Writings of Pier Paolo Pasolini* “The Manifesto for a New Theater Point 3” by Pier Paolo Pasolini, (Associated University Presses, Cranbury NJ, USA London, England Ontario, Canada, 1995).

15 On this Jacques Rancière has written in *The Emancipated Spectator* (translated by Gregory Elliott), London, Verso, 2009, p. 4-5: “Such are the basic attitudes encapsulated in Brecht’s epic theatre and Artaud’s theatre of cruelty. For one, the spectator must be allowed some distance; for the other, he must forego any distance. For one, he must refine his gaze, while for the other, he must abdicate the very position of viewer. Modern attempts to reform theatre have constantly oscillated between these two poles of distanced investigation and vital participation, when not combining their principles and their effects. They have claimed to transform theatre on the basis of a diagnosis that led to its abolition.”

of forces that intervene in the construction of meaning as a political struggle. Artistic production requires an image that is secularised, profane, an “unfaithful replica”, which finds its ineluctable condition in the losses produced during its transition from the imagination to the empirical, in the absences and voids of the incompleteness of the image.<sup>16</sup> But it is precisely in the reception, in the space of its social function, where the work of art has to constitute itself as such, where a change has to be made, where the observer should be able to introduce a personal and new meaning. For in art today it seems like anything can be said: production seems to have freed itself from any type of conditioning; for it, the semblance of freedom is absolute. Nevertheless, it is in interpretation where freedom, thanks to the pedagogical apparatus, is definitively closed down. Indeed, nowadays the great technological invitation is to production, to create images and objects, even if no one seems to have time for their contemplation. Control is exerted on interpretation. It is for this reason that order should be disrupted and rearranged. The object, the material, the event have to be put first before the word. The idea, thus, is not to understand the work via knowledge of the author’s intentions, nor through knowledge of the context of creation (ideological, aesthetic, social, or historical), nor to participate in it actively (Artaud) or by “constructing the painting” (Duchamp), nor to destroy the work. Rather, the idea is the possibility of re-interpreting the world in our encounter with it, of shattering our own horizon of expectations by means of the addition of data from the work and from our own experience, from the most absolute proximity. As Didi-Huberman says, in our manner of imagining resides a condition for our manner of doing politics: “Imagination is political, that is what we must accept”<sup>17</sup>. It intervenes in the constitution of a new event with sufficient strength so that, as Foucault says, the prolific insanity of “savage similarities” will be “a new experience of language and of things”. An “indispensable cultural function”, capable of breaking the law, capable of generating events that, inverting the situation, generate a state of exception that is different and ours.

*Che cosa sono le nuvole?* [What are clouds? 1968]<sup>18</sup> is a film poem by Pasolini, a questioning parable structured like a meta-narrative that, in a sort of Baroque *ars combinatoria*, establishes a game of replicas, of elaborated allusions, or direct quotations and homages. In this short film the human marionettes played by Totó and Nineto, who are going to put on Shakespeare’s *Othello*, end up in the refuse bin. Let us remember that the tragedy of *Othello* is precisely that of the puppet who follows

---

16 On the idea of the ineluctable condition of the image: DIDI-HUBERMAN, G. “L’inéluctable scission du voir” [The ineluctable rift of seeing]. In: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, (Paris : Éditions de Minuit, 1992).

17 DIDI-HUBERMAN, G. (2009), *Survivance des lucioles*, Editions de Minuit, p. 51.

18 *Che cosa sono le nuvole?* is one of the episodes of *Capriccio a la italiana* (1968), an anthology film from 1968 with four episodes, each directed by a different director.

all the orders of his social ego until committing a crime. Othello, heir to his duty and morals, becomes a murderer by virtue of appearances. The film establishes a game of representations, one inside the other: the social representation that conditions Othello as a character, the theatrical one that conditions Nineto-marionette, whose strings are pulled by a demiurge puppeteer, and the sum of everything, which is once more represented when transformed into cinematographic image.

*What are clouds?*<sup>2</sup> is interesting for this project for many reasons: First, for its invitation to reflect on the place of the spectator, which is developed in three ways: 1) in the scene in which the indignant audience that interrupts the action spoils the course of events, acquires political power, and disrupts the story; 2) in the quotation from Velázquez and *Las meninas* and consequently to Foucault's analysis in *The Order of Things*, which paradoxically situates the observer both as portrayed and as sovereign; 3) in the complex narrative structure that establishes multiple observers and two audiences; the one that watches the theatrical representation and the one that watches the film (who enjoys an all-embracing vision), and, finally, the puppets who observe with perplexity and sadness their own actions, those imposed by the drama and not understood by them. This brings us to the second point of interest for *The Unfaithful Replica*: as a reflection on the possibility of resistance to the submission to the rules of representation. In addition, the film is also relevant for its condition as a work framed in a trilogy of films (the "trilogy of lightness" with *Uccellacci e Uccellini* [The Hawks and the Sparrows], 1966, and *La terra vista dalla luna* [The Earth As Seen From The Moon], 1967), in which dialogue, conversation, is transformed into a key element: 1) in the permanent dialogues between Totó and Nineto as fundamental narrative strategy; 2) in each one of the films where an internal dialogue is established between interjected texts, quotations, and references; and 3) in between the three films themselves, in which they answer one to another, and in which humour and irony are essential narrative elements, to the extent that they insert an incision between the signifier and the signified, triggering a suspension of meaning, a strategy tied to the consciousness of the dissolution between language and reality, of the irreducibility of language to the world and of the world to language.

The theatre of art (as in that of life) also has its puppeteers, and the very representation watches, perplexed by its destiny. The insufficiencies of the gaze and of the image, as diagnosed by Western aesthetic thinking, do not differ from the impossibility of any language to reduce the world. Yet there is a potency inscribed in its public condition, that is, when those languages belong to everyone and to no one. In Pasolini's film the audience becomes indignant, replies, and intervenes, invading the stage. The innocent Desdemona is saved, and Othello and Yago are thrown into the refuse bin. Action is imposed on the performance and that action is what decides the end and the fate of



the performance. Nevertheless, Nineto-marionette discovers himself freed from the performance. Imposing the facts on the law, on the order of representations; that is to interpret, to generate a state of exception that, disrupting the order, does not institute anything more than the strength of the events.

### 3 The unfaithful replica: materialising the gaze. Seeing to believe

Let's open our eyes to experience what we do not see.<sup>19</sup>

George Didi-Huberman

Up to now we have approached a few questions regarding the order of production of contemporary art discourse. We have located its origin in the ancient division between word and image, as well as in the monopoly of all signification assigned to verbal language, and have put forward the possibility that it has conditioned the history of art and the aesthetic regime of images until the present day. We have also seen the limitations it creates for theoretical interpretation and in the audience's consideration. It is now necessary to examine to what extent this order conditions artistic production and which practices, which discourses, which attitudes, resist or challenge this order.

The dominance of the idea in artistic production invites us to propose a notion, or more precisely, an intuition, that has already been implied and is interweaved with the aesthetic experience and artistic production: "the loss". A process that operates first in the place of language and of expressive intentions, in the hiatus between the author and the world, in the journey from the imagined to the empirical. Something that Duchamp calls "the art coefficient".<sup>20</sup> And then, when its standardisation, its institutionalisation as ritual, as repeated voice takes place, when art as language results in a machine that manufactures identities, that reduces subjective and heterogeneous experience to identical cases. This notion has two faces. While referring to the contingency of the work and its incompleteness, it opens up for the spectator an interpretative possibility and stimulates in the creator the impulse to continue. This

---

19 DIDI-HUBERMAN, G. In *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, (Paris: Éditions de Minuit, 1992).

20 "In the creative act, the artist goes from intention to realization through a chain of totally subjective reactions. His struggle toward the realization is a series of efforts, pains, satisfaction, refusals, decisions, which also cannot and must not be fully self-conscious, at least on the esthetic plane. The result of this struggle is a difference between the intention and its realization, a difference which the artist is not aware of. Consequently, in the chain of reactions accompanying the creative act, a link is missing. This gap, representing the inability of the artist to express fully his intention, this difference between what he intended to realize and did realize, is the personal 'art coefficient' contained in the work. In other words, the personal 'art coefficient' is like an arithmetical relation between the unexpressed but intended and the unintentionally expressed." DUCHAMP, M., *The Creative Act*, (talk given at a meeting of American Federation of the Arts, April 1957, reprinted in *Art-news*, Vol. 56, nr. 4 (summer 1957) pp. 77-78.

consciousness of finding oneself before a “fulfilment of what cannot be fulfilled, the realisation of what is always different from the real”<sup>21</sup> engenders attitudes of resistance.

*The Unfaithful Replica* is an exhibition in the form of a question. It brings together, with a taxonomy fortunately elusive (aimed to not limiting the disruptive character of its discourses), a series of artists linked by a cluster of complex lines of connection, sometimes extending to all them, and other times to only a few, that end up forming a thick net. Let us try to define some of them:

The complementarity between image and word, as resistance against logo-centric dominion: the calligraphic word, between the iconic and the pictorial, in Xisco Mensua, Anna Boghiguan, and Anna Oppermann; the erased word in Carla Filipe, given to others in the book by Inmaculada Salinas; Mladen Stilinović’s ironic word in paintings and pained word in texts; the recited word of the charlatan in Julio Jara – as a testimony of languages, forms of expressions, and ways of life in process of extinction, but at the same time as the manifestation of the charlatan-style nullity of our world<sup>–22</sup>, the poetic word and the performative song in opposition to the political lie in the *Friso poético-documental* [Poetic-documental Frieze] by Isaiás Griñolo.

A reflection on language, representation, and culture that becomes, decidedly but not always obviously, political, and which we find in the imaginary songs by Saskia Calderón and in the ensembles by Anna Oppermann, which precisely lead her from pleasure in contemplation to an open disposition, in order to investigate the limitations and manipulations of language. This is also something explored by Mladen Stilinović: “If colours, words, and materials have several meanings, which is the one that is imposed, what does it mean and does it mean anything [...] The question is how to manipulate that which manipulates you, so obviously, so shamelessly [...]”

The clear consciousness of the discursive condition of their works, that, nevertheless, does not elude its visual condition neither the significant resources that art puts at the service of its materialisation.

A recognition that montage intensifies the image, as resistance against the total and unique image; establishing resonances from one drawing to another, from one text to another, in the superimposition of materials, in an interminable and dialectic activity – present in Virginia de Medeiros and the long history of *Sergio e Simone* –, in the 208 drawings by Xisco Mensua, which belong to *Historias de arte y poesía* [Stories

---

21 BLANCHOT, M., *The Infinite Conversation*. (translated by Susan Hanson) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).

22 In Maurice Blanchot, “The Idle Word” in *Friendship*, (translated by Elizabeth Rottenberg) (Stanford, Stanford University Press, 1997). In regards to the charlatan nullity of this world, Blanchot proposes “a contamination of words by mutism and of silence by the words that designate the truth of all language”: He defines our civilisation as the “civilisation of talkers without the word, informers who refer and do not pronounce themselves,” “technicians with neither name nor decision.” He warns that “the accusation of charlatanism derives from he who believes he has the exclusive right of speaking it”, which substitutes the “idle word for the conclusive word”, something that dangerously proposes the closing of language in the name of the seriousness of the expert.

of Art and Poetry], an interminable index on the end of a time; in the *method* of Anna Oppermann.

A lack of economy of the signifier and re-semanticization of the object in *White Absence*, by Stilinović, in the murmur of the images by Sunah Choi, and again in Anna Oppermann.

A consciousness of Derridian *différance*, in which there is no prevalence of the oral over the sensory and the intelligible.

And above all, a speaking from the position of listening that implies a comprehension of the present, a certain authorial dispossession, manifested in the proposal by Teresa Lanceta, in the book on work by Inmaculada Salinas, or via the multiplicity of voices in Isaías Griñolo.

Yet it is probably the action by Xavier Le Roy and Scarlet Yu, which proposes the generous transmission of knowledge from one to others, and the successive transformations it suffers when produced in a context of a specific signification (that of the institution), that most directly exemplifies the meaning of *The Unfaithful Replica*. *The Unfaithful Replica* is interested in the transition of knowledge; in the changes, the transpositions of one phrase to another, of one image to another, of one technique to another, and how meaning persists or is changed, differentiated, enriched, or particularised in the subordination of one thing in another, of one time in another, of one look in another, of one action in another. But above all, *The Unfaithful Replica* is interested in the insubordination of meaning that is expressed in these transformations. When there is a will to say that materialises in one work or one action, there is also an absence in regards to the infinite possibilities of art, which is all the forms of saying, all the resources it proposes to us. Afterwards, contemplating the work, listening to what has been said, shared in this time different from that of its production, the context of its reception produces a new absence. Let us say that the universal is successively particularised in the subjectivity of the producer, in the context in which it appears to our eyes, and in the experience of each spectator. It is in this transition from the universal to the particular where a loss operates to allow the reconstruction of meaning by means of the sum of many particulars, which are what ultimately confer its potential as knowledge.

## Epilogue

[...] when I say power, I am not only thinking of the power of the state and its institutions, but also of hundreds of different powers that have become intertwined, coming from different sides. They come from states and from individuals, from East and West, from “friends” and from the administration. These powers are found everywhere: in the newspapers, in language, in the arts, in the “given freedom”, in truth and in my fear.<sup>23</sup>

Mladen Stilinović

---

23 STILINOVIĆ, M., *Pain On Power Pain and...* Preoccupations, (Galerie l'Ollave, Lyon, 1994)  
<http://mladenstilinic.com/works/625-2/>

If the recent dislocations of criticism and of art theory to which we have been referring have contributed towards confusing the boundaries between art and philosophy, sometimes helpfully and sometimes harmfully, and even at the risk of adding to this confusion, we propose the following game – which consists of replacing the word “philosophy” with the word “art” in a text by Deleuze<sup>24</sup> – trusting that this gesture is understood as what it is: a vindication of the profound meaning of two symbolic activities, that of art and of philosophy, both useful for combatting the semiotic machine of power (when they are not at its service).

[...] Because sometimes the conversations last so long that you do not know if they are conversations about peace or war. It is true that **philosophy art** is inseparable from a certain anger against its age, but also that it guarantees serenity. Nevertheless, **philosophy art** is not a Power. Religions, States, capitalism, science, law, public opinion, or television are powers, but not **philosophy art**. **Philosophy Art** can imply great internal battles (idealism-realism, etc.), but they are derisory. Not being a Power, **philosophy art** cannot wage battles against powers, but it maintains, however, a war without battles, a guerrilla war against them. For this reason it cannot speak with powers, it has nothing to say to them, nothing to communicate: it solely conducts conversations or negotiations. And, since the powers are not content with being external, but introduce themselves into each one of us, thanks to **philosophy art** we all find ourselves continually in conversations or negotiations and in guerrilla wars with ourselves.

---

<sup>24</sup>Deleuze, G., *Conversaciones 1972–1990* (Conversations 1972–1990) (Valencia: Pre-Textos, 1996), p. 3.





El pintor debe estar sólo y reflexionar sobre las cosas que ve tratadas de él: cosas mismo para seleccionar lo mejor de lo que ve

Leonardo da Vinci: *Tratado de Pintura*



"An oak tree in winter" de William Henry Fox Talbot, que en el año 1844 publicó "The Pencil of Nature", primer libro fotográfico de la historia. En sus textos de presentación más 24 láminas fotográficas con sus correspondientes reflexiones, escribió para cada una de ellas, William Henry Fox Talbot, con sus el primer ensayo sobre el lenguaje de la fotografía como medio documental y artístico.

W.H.F. Talbot

**Historias de arte y poesía / Stories of Art and Poetry, 2014-2016**

Tinta china sobre papel / Indian ink on paper

16 capítulos / 16 chapters

208 dibujos: 52 x 38 cm c/u / 208 drawings: 52 x 38 cm each

*En la puerta / In the door*, 8 dibujos / drawings

*Casas / Houses*, 16 dibujos / drawings

*Niños / Kids*, 12 dibujos / drawings

*Árboles / Trees*, 8 dibujos / drawings

*Dobles figuras / Double figures*, 16 dibujos / drawings

*Portadas / Covers*, 16 dibujos / drawings

*Arte. Piedras / Art. Stones*, 8 dibujos / drawings

*Retratos de pie / Stand portraits*, 16 dibujos / drawings

*Cubiertas / Covers*, 12 dibujos / drawings

*Arte. Mujeres / Art. Women*, 8 dibujos / drawings

*Retratos sentados / Sitting portraits*, 16 dibujos / drawings

*El otro / The other*, 16 dibujos / drawings

*Actos / Act*, 12 dibujos / drawings

*Arte. Museo / Art. Museum*, 12 dibujos / drawings

*Caminantes / Walkers*, 16 dibujos / drawings

*Tumbas / Tombs*, 16 dibujos / drawings

Cortesía del artista / Courtesy of the artist



Después de una nevada, dejó Mensua y regresó a Nürnberg en la primavera de 1653. En el camino de vuelta a casa, realizó dibujos y grabados con paisajes y vistas de ciudades, que fijaron entre los paisajes alemanes más bellos de la pintura holandesa. *Duressel - Viajes Europeos*

## **Xisco Mensua**



*No leas — ¡mira!  
No mires — ¡vete!*

*Paul Celan. La reja del lenguaje.*



ŒUVRES  
DE  
SAINT-JUST

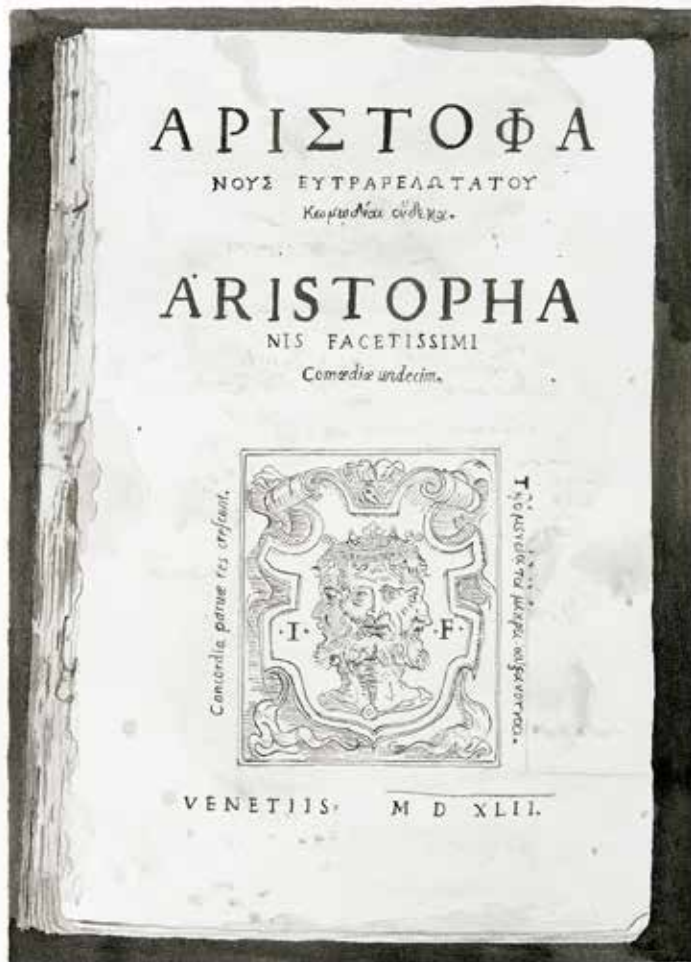
DISCOURS - RAPPORTS  
INSTITUTIONS RÉPUBLICAINES  
ORÉANI - ESPRIT DE LA RÉVOLUTION  
PROCLAMATIONS - LETTRES

*Introduction de*  
JEAN GRATIEN

ÉDITIONS DE LA CITÉ UNIVERSELLE

Es imposible reinar sin ser culpable  
*Louis Antoine de Saint-Just*

8-25 2011



Ciegos humanos, semejantes a la hoja ligera impotentes criaturas hechas de barro deleznable, míseros mortales que, privados de alas, pasáis vuestra vida fugaz como unas sombras o ensueños mentirosos

Aristófanes: *Las aves*



*Nueva.*

*Sole del atrio celestial, templado de cuáqueres al sol.*

*No están allí los inmortales,  
sino los caídos en batalla, oímos.*

*Y el esplendor no repara en la putrefacción. Nuestra deidad,  
la Historia, nos ha dispuesto una sepultura  
de la que no hay resurrección.*

*De "El tiempo posterior" Ingeborg Bachmann.*

2016

El tiempo posterior

Ingeborg Bachmann



Junto a un espejo grande, vemos a Mallarmé, apoyado en la pared. Renée está sentado al lado, en un sofá. En el espejo, en estado fantasmal, Degas y el aparato. Intuimos a la señora y a la señorita Mallarmé...

Paul Valéry. *Degas Danza D'hejo*.



Biografías: son el ejercicio de la minucia, un absurdo. Algunas constan exclusivamente de cambios de domicilio.

Jorge Luis Borges

*Algunas personas han cambiado de casa las veces y las veces  
en modo de rutina, como el que prepara una despedida.  
El libro "Los cambios de domicilio" en la biblioteca!*

X 16 VI 13

2013



Sigmund Freud y su hija Anna. 1913

X. 2019/14

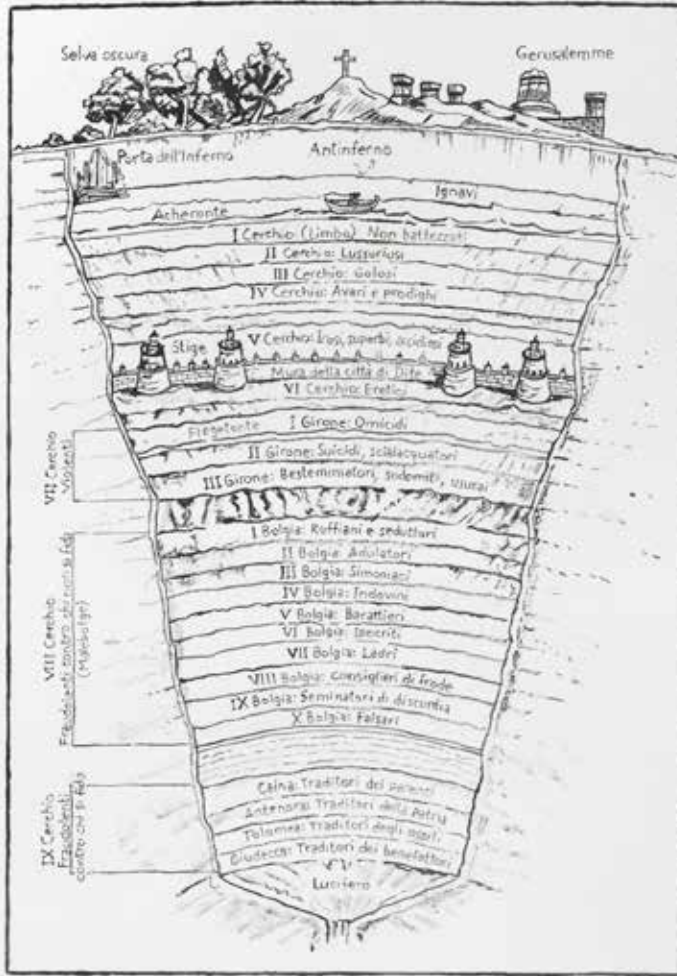


Me acerco a la poesía: pero para echarla a perder.

Georges Bataille. *Lo Imposible*

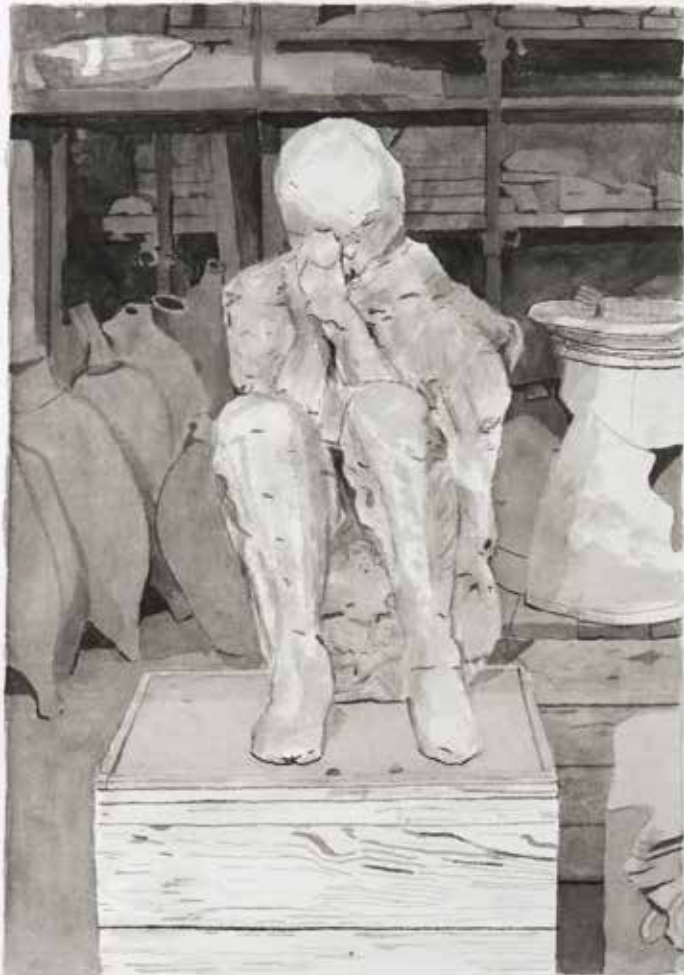
XISCO MENSUA

XISCO MENSUA



Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate  
Dante Alighieri *Inferno*





Durante las excavaciones, ocasionalmente, eran hallados huecos en la ceniza que habían contenido restos humanos. En 1860, el arqueólogo italiano Giuseppe Fiorelli sugirió rellenar estos huecos con yeso, obteniendo así moldes que mostraban con gran precisión el último momento de la vida de los ciudadanos que no pudieron escapar a la erupción del Vesubio.

Pompeya: 79 d. C.

X 31 VII 141

© 2008  
 X 31 VII 141



Ana Mendieta, 'Untitled' 1976



1242. *Por huir de la memoria / Caso de tener Alas / Muchos  
volaríamos / Habitados a cosas más lentas / Los pájaros  
con sorpresa / Escudriñarían a la amedrentada Caravana  
/ De hombres que escapan / De la mente humana.*

*Emily Dickinson*



1956. Jueves, 12 de Abril.  
Ya no me acuerdo de lo que hice en día; ¿tal vez me quede en casa? \*  
Yasujirō Ozu *Diarios*

\* ¿Cómo podría hacer sus confesiones en el día que viene. ¿Qué después de  
comenzarlas las abandonaría?

2.11.2014



Mi padre y mi madre se divorciaron durante el invierno de 1918, cuando yo tenía ocho años, y mi madre se casó con Bobby Agadganian a fines de esa primavera. Un año más tarde, en el distrito de Wan Street, Bobby perdió todo lo que tenía: él y mamá, excepto el parecer una varita mágica. De todos modos, prácticamente de la noche a la mañana, Bobby se transformó de ex agente de bolsa y vidvidor incapacitado, en un tasador vivaz, si bien algo falto de conocimientos, de una sociedad norteamericana de galerías y museos de arte independiente.

J. D. Salinger. *El período azul de Dummer-Smith*



ii. La obra de arte sólo incidentalmente es un documento.

Ningún documento es, en cuanto tal, obra de arte.

"Tiene forma propia de cada uno" (Bakhtin, "Discursos sobre")

1973-1974



Para él, no parte de la vida — sino de la vida, en su totalidad — es el arte. El arte es una forma de vida, una forma de vida que se vive en el mundo. El arte es una forma de vida que se vive en el mundo. El arte es una forma de vida que se vive en el mundo. El arte es una forma de vida que se vive en el mundo.

Josep M. Gual, "El arte y la vida"

1973-1974



Los derechos se le hicieron, le enseñaron.  
Néstor Cerón

1973-1974



Salvador Gual, de género humano por la cultura, el pensamiento, el arte y la vida. El arte es una forma de vida que se vive en el mundo. El arte es una forma de vida que se vive en el mundo. El arte es una forma de vida que se vive en el mundo. El arte es una forma de vida que se vive en el mundo.

1973-1974

1973-1974



HE

INE

HE

GEL

HE

IDE GER





*He-he-he / Je je je*, 2006  
Acrílico sobre seda artificial / Acrylic on artificial silk  
142 x 100 cm

*Three Days Until the End of Art / Tres días para el fin del arte*, 2002  
Acrílico sobre seda artificial / Acrylic on artificial silk  
75 x 112 cm

*Wuff-Wuff / Guau-Guau*, 2002  
Acrílico sobre seda artificial / Acrylic on artificial silk. 50 x 212 cm  
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

**Mladen Stilinović**

MLADEN STILINOVIC

**Elogio de la pereza, 1993**

*Moscow Art Magazine, n° 22, 1998*

Como artista aprendí tanto del Este (socialismo) como de Occidente (capitalismo). Naturalmente, ahora que las fronteras y los sistemas políticos han cambiado, ya no será posible vivir dicha experiencia. No obstante, me quedo con lo que he aprendido de ese diálogo. Mi observación y conocimiento del arte occidental me ha llevado recientemente a la conclusión de que el arte no puede continuar existiendo en Occidente. Ello no implica que no exista en absoluto. ¿Por qué no puede existir más arte en Occidente? La respuesta es sencilla. Los artistas occidentales no son vagos. Los artistas del Este sí que lo son; que continúen siendo vagos ahora que ya no son artistas del Este está por ver.

La pereza es la ausencia de acción y pensamiento, un momento mudo, una amnesia completa. También es indiferencia, quedarse mirando al vacío, falta de actividad, impotencia. Es pura estupidez, un momento de dolor, de concentración inútil. Dichas virtudes de la pereza representan factores importantes en el arte. No basta solo con saber lo que es la pereza; debe practicarse y perfeccionarse.

Los artistas occidentales no son vagos y, por ello, no son artistas, sino productores de algo... Su implicación en cuestiones sin importancia, tales como la producción, la promoción, el sistema de galerías, de museos o de competitividad (quién es el mejor), su preocupación por los objetos... Todo ello los aparta de la vagancia, del arte. Del mismo modo que el dinero es papel, una galería es una habitación.

Los artistas del Este eran vagos y pobres porque todo ese sistema de factores irrelevantes simplemente no existía. Por tanto, disponían de tiempo de sobra para concentrarse en el arte y en la pereza. Incluso cuando producían arte, sabían que lo hacían en vano, que no significaba nada.

Los artistas de Occidente podrían haber aprendido sobre la pereza, pero no lo hicieron. Dos de los principales artistas del siglo XX trataron el tema de la pereza, tanto en términos prácticos como teóricos: Duchamp y Malévich.

Duchamp nunca habló realmente de la pereza, sino más bien de la indiferencia y de la aversión al trabajo. Cuando Pierre Cabanne le preguntó qué es lo que le había brindado mayor placer en su vida, Duchamp respondió: «En primer lugar, haber tenido suerte. Porque básicamente nunca he trabajado para vivir. Considero que trabajar para vivir es algo un poco estúpido desde el punto de vista económico. Espero que algún día seamos capaces de vivir sin vernos obligados a trabajar. Gracias a la suerte que he tenido, fui capaz de apañármelas sin mojar-me».

Malévich escribió un libro titulado *La pereza como verdad inalienable del hombre* (1921). En él, criticaba el capitalismo porque solo permitía a un reducido número de capitalistas ser vagos; no obstante, también al socialismo, pues todo el movimiento se basaba en el trabajo en lugar de en la vagancia. Citando a este autor: «La gente teme la pereza y persigue a aquellos que la aceptan, y esto es algo que siempre ocurre porque uno no se da cuenta de que la pereza es la verdad; se ha tachado como la madre de todos los vicios pero, de hecho, es la madre de la vida. El socialismo proporciona la liberación en el inconsciente; menosprecia la pereza sin darse cuenta de que esta fue la que le dio vida. En su locura, el hijo menosprecia a su madre como madre de todos los vicios y no le sacará esa etiqueta. Con este breve apunte quiero eliminar dicha etiqueta de vergüenza de la pereza y nombrarla no la madre de los vicios, sino la madre de la perfección».

Finalmente, por vagancia y para concluir: el arte no existe sin la pereza.

EL TRABAJO ES UNA ENFERMEDAD

Karl Marx

EL TRABAJO ES UNA VERGÜENZA

Vlado Martek

MLADEN STILINOVIC

## Sobre el poder, el dolor y...

*Préoccupations*, Galerie l'Ollave, Lyon, 1994

[...] cuando digo poder, no solo pienso en el poder del Estado y de sus instituciones, sino también en cientos de poderes distintos que se entrelazan, y con distintas procedencias. Proceden de Estados y de individuos, de Oriente y Occidente, de «amigos» y de la Administración. Dichos poderes se encuentran en todas partes: en los periódicos, en el lenguaje, en las artes, en la «libertad», en la verdad y en mi miedo.

Siempre quise escribir acerca de la sutilidad del poder. Y lo hice. El poder es cínico, ocasionalmente sutil (puede serlo) pero más o menos crudo y abierto. El poder se caracteriza por la completa ignorancia del resto. Dicho cinismo de poder se origina por una falta de conocimiento sobre las cosas e, incluso, por el deseo de no conocerlas.

Una historia.

A mediodía (el poder) da las buenas noches y me mira a los ojos y me siento avergonzado por ello. Sé que un día responderé con «buenas noches» (uno aprende mediante la repetición incluso de manera inconsciente), pero a través de la repetición uno no aprende solo a repetir, sino también a olvidar.

Con mi trabajo he mostrado ese cinismo del poder, convencido de que en comparación con dicho cinismo el arte no es nada, absolutamente nada. Estoy convencido de que el arte no es nada. Nada; dolor. Una manifestación de impotencia, de falta de visión, de ceguera, de sordera... un dolor que perdura... una nulidad.

Cuando hablo de dolor, inmediatamente surgen dudas: qué dolor, el dolor de quién, el dolor de dónde... como si el dolor tuviera que explicarse, que analizarse. No hay nada que explicar. El dolor está ahí.

«Junto con el lenguaje, has aprendido el concepto de dolor», dijo L. Wittgenstein, y yo añadido: en dos sentidos; como dolor y como lenguaje del dolor. El dolor no es un lenguaje. El lenguaje inflige dolor. «Las palabras que escuchas infligen dolor y las palabras que pronuncias. Nada duele porque no sabes lo que significa sentir dolor, y todo duele, pues no sabes el significado de nada. Como no sabes el nombre de nada, todo inflige dolor, aunque no sabes que duele, pues no sabes que significa la expresión “sentir dolor”» (P. Handke: *Kaspar*). El artista es Kaspar. Tal y como Kaspar aprendió de Wittgenstein, Wittgenstein aprenderá de Kaspar.

a – dolor  
aarónico – dolor  
ababillarse – dolor  
abacería – dolor  
ábaco – dolor  
abadía – dolor  
abandonar – dolor  
abatir – dolor  
abdicar – dolor  
abdomen – dolor  
aberrante – dolor  
abismo – dolor  
abjurar – dolor  
abnegar – dolor  
aborrecer – dolor  
abrumar – dolor  
absorber – dolor  
abusar – dolor  
abyecto – dolor  
acabado – dolor  
acariciar – dolor  
acceder – dolor  
acostado – dolor  
actitud – dolor  
activista – dolor  
acuario – dolor  
acuartelado – dolor  
achuchar – dolor  
adaptar – dolor  
adherir – dolor  
etc., así, con todo el diccionario.



*White Absence / Blanca ausencia*, 1990-1996  
Instalación: 57 objetos / Installation: 57 objects  
Dimensiones variables / Variable dimensions  
Vista de la instalación en el Museo de Arte Contemporáneo /  
Installation view at Museum of Contemporary Art, Zagreb, 2012  
Fotografía de / Photo by Boris Cvjetanovic  
Cortesía del artista / Courtesy of the artist



MLADEN STILINOVIC

**Praise of Laziness, 1993***Moscow Art Magazine, # 22, 1998*

As an artist, I learned from both the East (socialism) and the West (capitalism). Of course, now when the borders and political systems have changed, such an experience will be no longer possible. But what I have learned from that dialogue, stays with me. My observation and knowledge of Western art has lately led me to a conclusion that art cannot exist any more in the West. This is not to say that there isn't any. Why cannot art exist any more in the West? The answer is simple. Artists in the West are not lazy. Artists from the East are lazy; whether they will stay lazy now when they are no longer Eastern artists, remains to be seen.

Laziness is the absence of movement and thought, just dumb time – total amnesia. It is also indifference, staring at nothing, non-activity, impotence. It is sheer stupidity, a time of pain, futile concentration. Those virtues of laziness are important factors in art. Knowing about laziness is not enough, it must be practiced and perfected.

Artists in the West are not lazy and therefore are not artists but rather producers of something... Their involvement with matters of no importance, such as production, promotion, gallery system, museum system, competition system (who is first), their preoccupation with objects, all that drives them away from laziness, from art. Just as money is paper, so is a gallery a room.

Artists from the East were lazy and poor because the entire system of insignificant factors did not exist. Therefore they had enough time to concentrate on art and laziness. Even when they did produce art, they knew it was in vain, it was nothing.

Artists from the West could learn about laziness, but they didn't. Two major 20th-century artists treated the question of laziness, in both practical and theoretical terms: Duchamp and Malévich.

Duchamp never really discussed laziness, but rather indifference and non-work. When asked by Pierre Cabanne what had brought him most pleasure in life, Duchamp said: "First, having been lucky. Because basically I've never worked for a living. I consider working for a living slightly imbecilic from an economic point of view. I hope that some day we'll be able to live without being obliged to work. Thanks to my luck, I was able to manage without getting wet".

Malévich wrote a text entitled "Laziness – the real truth of mankind" (1921). In it he criticised capitalism because it enabled only a small number of capitalists to be lazy, but also socialism because the entire movement was based on work instead of laziness. To quote: "People are scared of laziness and persecute those who accept it,



and it always happens because no one realises laziness is the truth; it has been branded as the mother of all vices, but it is in fact the mother of life. Socialism brings liberation in the unconscious, it scorns laziness without realising it was laziness that gave birth to it; in his folly, the son scorns his mother as the mother of all vices and would not remove the brand; in this brief note I want to remove the brand of shame from laziness and to pronounce it not the mother of all vices, but the mother of perfection”.

Finally, to be lazy and conclude: there is no art without laziness.

WORK IS A DISEASE

Karl Marx

WORK IS A SHAME

Vlado Martek

MLADEN STILINOVIĆ

**On Power, Pain and...**

*Préoccupations*, Galerie l'Ollave, Lyon, 1994

... when I say power, I am not only thinking of the power of the state and of its institutions but also of the hundreds of different powers that become intertwined, coming from different sides. They come from states and from individuals, from East and West, from “friends” and from the administration. These powers are to be found everywhere: in the newspapers, in language, in the arts, in the “given freedom”, in the truth and in my fear.

I always wanted to write how subtle power was. And I did. Power is cynical, occasionally subtle (it can be that) but more or less crude and open. Power is characterised by the total ignorance of others. That cynicism of power is caused by not knowing about things and even the desire not to know.

A story.

In the middle of the day it (power) says good night and looks me in the eyes and I feel ashamed for it.

I know that one day I shall repeat good night (for one learns by repetition even unconsciously), but through repetition one does not learn only to repeat but also to forget.

In my art I have shown that cynicism of power, convinced that, in comparison with that cynicism, art is nothing, absolutely nothing. I am convinced that art is nothing. Nothing, pain. A manifestation of powerlessness, visionlessness, a blindness, deafness, ... a pain that lasts ..., in zero.

When I say pain, questions are immediately raised: what pain, whose pain, pain from where, as if pain had to be explained, analysed. There's nothing to be explained.... pain is there.

“Together with language you've learnt the notion of pain” said L. Wittgenstein, and I say: in a twofold way, as pain and as pain language. Pain is not in language. Language inflicts pain. “Words that you hear inflict pain and the words that you pronounce. Nothing hurts, because you do not know what it means to feel pain, and everything hurts, for you do not know the meaning of anything. Since you do not know the name of anything, everything inflicts pain, although you do not know that it hurts, for you do not know what the phrase ‘to feel pain’ means. (P. Handke: Kaspar). The artist is Kaspar. Just as Kaspar learnt from Wittgenstein so Wittgenstein will learn from Kaspar.

a – pain	abet - pain	abode - pain
aback - pain	abeyance - pain	abolish - pain
abandon - pain	abhor - pain	abolition - pain
abash - pain	abide - pain	abominable - pain
abate - pain	ability - pain	abortion - pain
abbey - pain	abject - pain	acclamation - pain
abbreviate - pain	abjure - pain	acclimatise - pain
abdicate - pain	able - pain	acclivity - pain
abdomen - pain	abnegate - pain	
abduct - pain	aboard - pain	
abed - pain	all - pain	etc. whole dictionary.

art **PAIN**artefact **PAIN**artery **PAIN**artesian well **PAIN**artful **PAIN**arthritis **PAIN**arthropod **PAIN**artichoke **PAIN**article **PAIN**articulate **PAIN**articulate **PAIN**articulated **PAIN**artificial **PAIN**artificial intelligence **PAIN**artificial respiration **PAIN**artillery **PAIN**artist **PAIN**artistic **PAIN**arts **PAIN**as **PAIN**as **PAIN**as **PAIN**AS **PAIN**asbestos **PAIN**ascend **PAIN**ascent **PAIN**ascertain **PAIN**ascetic **PAIN**ascribe **PAIN**asexual **PAIN**



*Arquivo surdo-mudo / Deaf and Dumb Archive / Achivo sordomudo, 2011*  
Instalación: telas, objetos, papeles y libros / Installation: fabric, objects, papers and books  
Dimensiones variables / Variable dimensions  
Cortesía de la artista / Courtesy of the artist and Galeria Múrias Centeno, Lisboa  
Fotografía de / Photo by JiriThyn



**Carla Filipe**



1.

## ARCHIVO SORDOMUDO

Pasado-presente = no hablar / no preguntar

La curiosidad pertenece a mi generación desde la revolución de abril del 74 (siglo xx) = una contradicción con la generación parental (país = núcleo de sabiduría), pero vienen del fascismo, educados para no hacer preguntas ni hablar

Fascismo de 48 años de historia sordomuda =  
fantasma + miedo

2.

## ARCHIVO SORDOMUDO

Presente-futuro = quiero entender

«Pregunto» = «no hay respuesta»

Curiosidad = un diálogo entre las imágenes y yo

Universo fantasmagórico y seductor de la experiencia del Comunismo en Portugal junto con imágenes del Fascismo = malinterpretación de significados / reflejo de las imágenes / laberinto entre simulación y realidad + expresiones (¿dogmáticas? versus populares) como «Los comunistas comen niños para desayunar».

3.

## ARCHIVO SORDOMUDO

Presente-futuro = quiero entender

Una relación de imágenes postrevolucionarias, entre el Comunismo = Este y Europeo + Comunismo en Portugal mezclado con imágenes / archivo del Fascismo.

Sin leyenda = no hay contexto

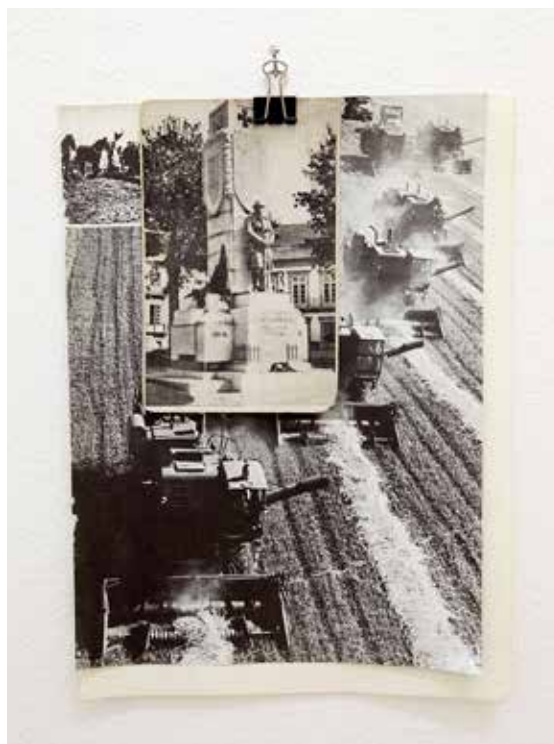
Historia = capas + capas

Pssiiuuuuuuu

Nota: una imagen que todavía «pone los pelos de punta» = ver una mujer leyendo. Porque esa revolución tiene hora/fecha en la historia, pero cambiar una cultura puede tomar décadas.







1.

ARQUIVO SURDO-MUDO / DEAF –DUMB ARCHIVE

time past-present = don't talk / don't ask

curiosity/curiosidade belongs/pertence to my generation/minha geração

after the revolution / april'74 (sec. xx) = a contradiction with the parent generation  
(pais = núcleo de sabedoria), but they come from fascism, educated not make  
questions or speak = falar = hablar

fascismo of 48 years deaf and dumb history =  
phantasma + medo/fear

2.

ARQUIVO SURDO-MUDO / DEAF AND DUMB ARCHIVE

time presente-futuro= I want to understand

“Eu pergunto” = “no answer”

curiosidade = a dialogue between the images and i

phantasmagorical and seductive universe of the experience of Communism in  
Portugal mixed with the images of Fascism = equívoco of meanings / reflection  
das imagens / labirinto between simulacro e realidade + expressions (dogmáticas?  
versus populares) like “Communists eat children for breakfast”.

3.

ARQUIVO SURDO-MUDO / DEAF-DUMB ARCHIVE

time presente-futuro = I want to understand

a relation of images from pós-revolução, between Communism = East and  
of Europe's + Communism in Portugal mixed of Fascism images / archive.

no legend = não há contexto

history = layers + layers

psssiuuuuuuu

note: a image that still “arrepisar os pelos dos braços” = see a woman reading.  
Because the revolution there historically time / date, but changing a culture can  
take decades.



## Anna Oppermann

*Ersatz Problem am Beispiel Bohnen /  
Ersatz Problem by Example of Beans /  
Sucedáneo de problema a través del  
ejemplo de las habas, 1968-1997*  
Instalación / Installation  
Dimensiones variables / Variable dimensions  
Cortesía de / Courtesy of the Estate of Anna  
Oppermann and Galerie Barbara Thumm, Berlin  
Fotografía de / Photo by Nils Klinger, 2013  
Vista de la exposición / Exhibition view  
*Bergen Assembly. Monday Begins  
on Saturday, Bergen, 2013*





Ersatzproblem  
am Beispiel  
Bohnen  
(1968-1977)

ANNA OPPERMANN

## ¿Qué es un *ensemble*?

Floris M. Neusüss. *Fotografie als Kunst—Kunst als Fotografie*, Colonia, 1979

Un *ensemble* es el nombre que le doy a la documentación de un método particular durante los ejercicios de percepción o concienciación. La composición de un *ensemble* es la organización de varios intentos para reconocer una parte de realidad con el fin de evaluar y también de llegar a «entender» un problema.

La documentación es una visualización, una garantía de pruebas y una ayuda para evocar los procesos físicos de los distintos niveles de conciencia, los diferentes sistemas de referencia. Con ello, también se crea una base para la investigación (estableciendo limitaciones y haciéndolas patentes), con vistas a posibles correcciones y modificaciones, lo que requiere una apertura relativa del espacio [con el propósito de querer saber, cómo, por qué yo, los otros, las circunstancias, las condiciones son las que son... en qué medida estamos (estoy) determinados por las influencias externas, manipulados de forma inconsciente, por ejemplo, incluso en el proceso de creación de arte; cómo se forma una opinión —una opinión sobre arte—, etc.]. Y de este modo, a partir de de un único punto (de lo relativamente sencillo a lo relativamente complejo), el radio del círculo de interés se amplía cada vez más.

Sobre el método:

Partiendo de un objeto real (inicialmente, algo obtenido de la naturaleza, como por ejemplo una hoja, y luego personas, eventos, declaraciones, etc.), se desarrollan (o producen) los siguientes estadios:

1 Meditación.

2 Catarsis:

Es la reacción más espontánea posible al objeto (incluso el desahogarse), parcialmente automática (y también subjetiva), con el propósito de proporcionar declaraciones nuevas o latentes y de hacerlas permanentes en forma de bosquejos o notas (también sería posible en forma de grabaciones en cintas de audio o de vídeo). Esta es la fase de expansión polifónica en la que todo vale —incluso representaciones que pasarían desapercibidas si se midieran conforme a los criterios habituales (despersonalización, proyección, disociación, etc.)—. El caos debe superarse. Los

resultados de esta fase estarán disponibles solo de manera selectiva cuando se trata de *ensembles* presentados públicamente, ya que es en esta fase cuando el mayor número de limitaciones personales y observaciones irrelevantes aparecerán por necesidad.

### 3 Reflexión (retroalimentación):

Se recopilan los bosquejos y las fotografías del trabajo en progreso para crear una determinada distancia. En el ámbito verbal se introducen las primeras explicaciones y asociaciones individuales para indicar posibles orígenes-motivaciones-recopilaciones de citas de otras personas.

### 4 Análisis (para lograr una visión general):

Reunir detalles y resultados tentativos en grupos y compararlos entre sí y con otros marcos, referencias y sistemas de valoración (interdisciplinarios —con textos elegidos del campo de la psicología, la filosofía, la sociología, etc.—). Formular un tema expresamente para el *ensemble*, que indique el foco de problemas relevantes, y crear diagramas que comprendan el método. En el área visual: énfasis a través de ampliaciones (pantallas pictóricas de gran formato, imágenes) y abstracción a través de resúmenes (miniaturizados) en forma de fotografías del trabajo en progreso, donde los detalles ya no podrán ser completados o reconocidos por aquellos que no están directamente implicados.

Debe subrayarse que la expansión polifónica se alterna con el resumen. El tiempo tiene un papel esencial, en particular en cuanto al logro necesario de distancias. Y, por ello, la producción y modificación de muchos conjuntos se prolonga durante años (en teoría, nunca se llega a completar). A través del uso de diversos medios —fotografía, bosquejos, disposiciones espaciales, lenguaje coloquial o intelectual, etc.— y del encuentro entre niveles espontáneos, reflexivos, realistas y abstractos, los metaniveles (y metadeclaraciones) son posibles. Una foto sinóptica de un *ensemble*, llamada fotografía de referencia (*Bezugsphoto*), junto con el objeto real, constituye el comienzo de posteriores esfuerzos para aplicar el método explicado anteriormente.

ANNA OPPERMANN

**Cómo se originó el método**

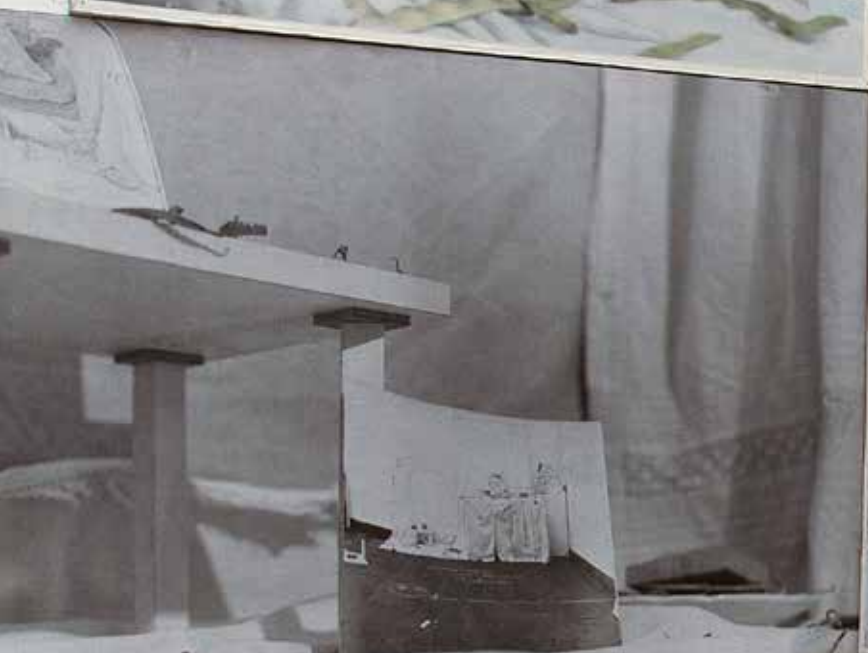
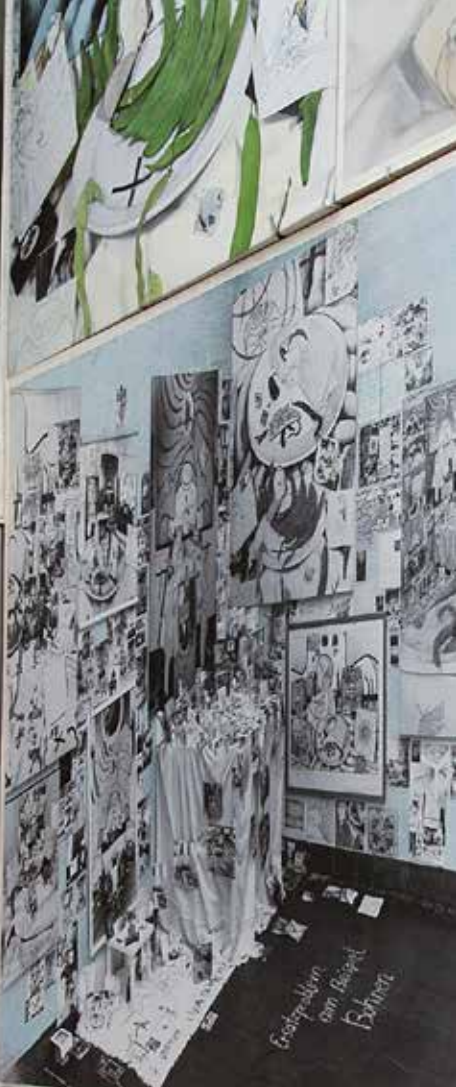
Kunstforum International 33, 1979, Colonia

Comenzó a mediados de los años sesenta, cuando la experiencia de observar un objeto se convirtió en algo maravilloso para mí; la experiencia de escudriñar una planta o una hoja, tanto proyectada en un espejo o al dibujarla. Por aquel entonces quería reproducir dicho estado contemplativo, la fusión de mí misma con un objeto, con el propósito de capturar la memoria de ese agradable estado. También deseaba hacer que la experiencia fuera más comprensible para otros y posibilitar que experimentaran el mismo estado. Era el jardín del Edén de Freud, donde uno puede buscar refugio en sus propias fantasías, y resultaba ingenuo en términos de lo que se podía expresar de manera factible. Solía crear naturalezas muertas (y, de hecho, sigo haciéndolo) con el objetivo de pintar cuadros (obras únicas). Estos cuadros representaban formas de cuerpos estilizados; en el centro había un espejo, o un espejo con plantas. Se dieron otros intentos de seducir al espectador, como rodillas pintadas vistas desde la perspectiva de una persona sentada frente a una mesa pintada toscamente con un bodegón que contenía, por ejemplo, un espejo, fruta o bocetos (a modo de trampantojo siempre que fuera posible). Pretendía que el espectador fuera capaz de sumergirse mentalmente en el dibujo. No obstante, dichas expectativas también quedaron en gran medida incumplidas, por lo que construí cajas en las que uno pudiera sentarse. Por otro lado, sus formas negativas (correspondientes al cuerpo sentado) invitarían al espectador a observar, de manera pausada y meditada, la composición de plantas reales, dibujadas y fotografiadas, situadas en una caja encima de la mesa.

Solo hizo falta un paso más para dar lugar a una disposición abierta en la que uno pudiera caminar, sentarse o tumbarse. Por supuesto, la idea de transmitir el mensaje no fue la única razón detrás de tal esfuerzo. En general, también fue la pregunta de «por qué» la que en cierta medida necesitaba una forma que permitiera adiciones y cambios. Se empezó con la intención de interpretar símbolos visuales independientes, así como la cuestión de los factores motivadores tras el modo de proceder en el *ensemble* en general. Y se terminó con la investigación de situaciones conflictivas personales y generales que inevitablemente conllevaron el estudio de literatura psicológica, sociológica y filosófica. La reflexión, el análisis y el hecho de concienciarse de los problemas requirieron la integración de niveles de expresión adicionales. Al proceder de la imagen, dichos niveles básicamente pertenecían al ámbito del lenguaje. A finales de los años sesenta «no olvidar el lenguaje de otros» era un concepto crucial para mí, pues el aislamiento provocado por mi situación de aquel momento había reducido mi capacidad de expresión al mínimo, en comparación con las normas convencionales.







Erstgebunden  
vom Bischof  
Böhmen



ANNA OPPERMANN

## What Is an Ensemble?

Floris M. Neusüss. *Fotografie als Kunst–Kunst als Fotografie*, Köln, 1979

Ensemble is the name I give to the documentation of a particular method during perception and/or awareness exercises. The construction of an ensemble is the presentation of many efforts to recognise a piece of reality, to evaluate, and also to get a “grip” on a problem.

The documentation is a visualisation, a securing of evidence, and an aid to recalling the psychical processes of different levels of consciousness, different systems of reference. In doing so, I also create a basis for investigation (by fixing shortcomings and making them conscious), with a view to possible corrections and modifications, which requires a relative openness of the arrangement (... wanting to know, how, why me, the others, the circumstances, the conditions are the way they are – ... to what extent are we (am I) determined by outside influences, unconsciously manipulated, for instance, even in the process of making art; how is an opinion formed – an opinion about art – etc.). And so, proceeding from a single point (from the relatively simple to the relatively complicated), the radius of the circle of interest grows wider and wider.

### On the Method:

Beginning with a real object (initially, some bit of nature picked up, such as a leaf, and later people, events, utterances, etc.), the following stages develop (or are produced):

1 Meditation.

2 Catharsis:

Meaning the most spontaneous possible reaction to the object (even blowing off steam), partly automatic (and also subjective), in order to provide new or latent utterances and to make them permanent in the form of sketches or notes (videotape or tape recordings would be possible). This is a phase of polyphonic expansion in which every thing is admissible – even representations which would not attract notice if measured with the usual criteria (depersonalisation, projection, dissociation, etc.). Chaos must be endured. The results of this phase are made available

only selectively when it comes to publicly presented ensembles, since it is in this phase that the greatest number of personal shortcomings and irrelevant remarks necessarily appear.

### 3 Reflection (feedback) :

Sketches and photos of work in progress are collected in order to create a certain distance. In the verbal realm, the first individual explanations and associations are brought in to indicate possible origins-motivations-collections of quotations from other people.

### 4 Analysis (in an effort to attain a general overview):

Gathering details and tentative results into groups, bringing them face to face and comparing them with other frames and references, value systems (interdisciplinary – with texts chosen from the areas of psychology, philosophy, sociology, etc.). Formulating a theme especially for the ensemble, which indicates the scope of relevant problems, and making diagrams which comprise the method. In the visual area: accentuation through enlargements (pictorial screens in large format, pictures) and abstraction through overviews (miniaturised) in the form of photos of work in progress, in which details can no longer be completed or recognised by those not directly involved.

It must be stressed that polyphonic expansion alternates with summary. Time plays a key part, especially in the necessary achievement of distances. And therefore the production and modification of many ensembles extends over years (theoretically, is never completed). Through the use of different media – photography, sketches, spatial arrangements, colloquial language, intellectual language, etc. – and through the encounter between spontaneous, reflective, realistic, and abstract levels, meta-levels (and meta-utterances) are possible. A synoptic photo of an ensemble structure, a so-called reference photo, together with the real object, constitutes the beginning of further efforts in applying the method outlined above.



*Künstler sein – Über die Methode, Dilemma der Vermittlung /  
Ser artista – Sobre el método, dilema de la transmisión /  
Being an Artist – On the Method, Dilemma of Transmission, 1978*  
6 collages enmarcados: lápiz y ceras sobre papel, fotos y fotocopias /  
6 collages framed: pencil and colored crayon on paper, photo prints, photocopies  
120 x 80 cm c/u / each  
Cortesía de / Courtesy of Estate of Anna Oppermann and Galerie Barbara Thumm, Berlin

6

Gesicht



7



ANNA OPPERMANN

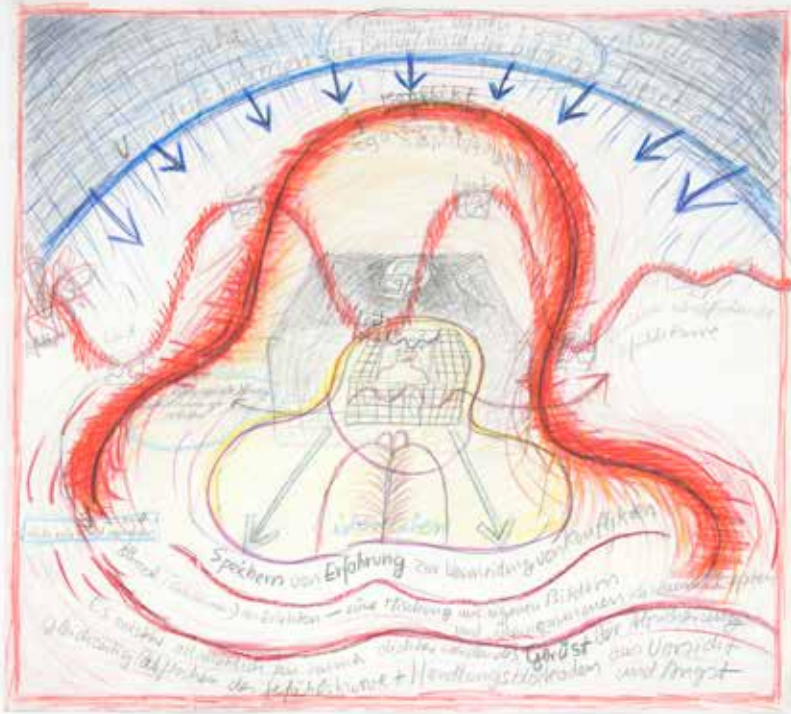
## How the Method Originated

Kunstforum International 33, Köln, 1979

It began in the mid-1960s, when the experience of observing an object became a wonderful thing for me – the experience of scrutinising a plant or a leaf, whether highlighted in a mirror or when I drew it. It was a time when I wanted to reproduce this meditative state, the merging of myself with an object, in order to capture the memory of this pleasant condition. I also wanted to make the experience more comprehensible for others and to enable them to achieve the same state. It was Freud's Garden of Eden, where one can seek refuge in one's fantasies, and it was naive in terms of what could feasibly be conveyed. I used to construct still lifes – and indeed still do – in order to paint pictures (unique works). These pictures depicted stylised body shapes; in the centre there was a mirror, or a mirror accompanied by plants. There were other attempts to seduce the viewer, such as painted knees from the perspective of a person sitting in front of a crudely painted table with a still life of, for instance, a mirror, fruit, or sketches (trompe l'oeil wherever possible). I envisaged viewers being able to immerse themselves mentally in this picture. However, these expectations also remained largely unfulfilled, which is why I built boxes one could partially sit in. Alternatively, their negative forms (corresponding to the seated body) would cause the recipients to observe, leisurely and meditatively, the construction of real, drawn, and photographic plants situated in a box on top of a table.

It was only a small step from this to an open arrangement into which one can walk, sit down, lie down. Of course, the concern about getting the message across was not the only reason for making this effort. It was also, generally speaking, the question of “why,” which at a certain point necessitated a form enabling additions and changes. It started off with attempts to interpret individual visual symbols and the issue of the motivating factors behind the mode of proceeding in the ensemble in general. It ended up with investigating personal and general conflict situations, which inevitably resulted in the study of psychological, sociological, and philosophical literature. Reflection, analysis, and becoming aware of problems required the integration of further levels of expression. As I came from the image, those levels basically belonged to the realm of language. “Not unlearning the language of others” was crucially important to me then, at the end of the 1960s, because the isolation caused by my situation at the time had reduced my capacity for speech to a minimum, as measured against conventional standards.





4



- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10

# Julio Jara

## Fotopoema

De todos los trabajos que he interpretado: de jardinero, de guarda de seguridad, de bedel, de mozo en un almacén de naranjas, de educador social, de cocinero... ninguno supera a aquellos que no tienen nombre, como aquel que consiste en tirar un muñeco de luz al cielo con la intención de venderlo. Según *Alí*, a ese muñequito se le llama *Tir*, que viene del vocablo «tirar», y que junto a la palabra filacteria le da nombre a la acción que voy a realizar en la inauguración de *La réplica infiel: Filacterias Tir*. Se trata este (dejo intencionadamente suspendido a qué trabajo me refiero, si al del tirar el muñeco o al de la propia acción) de un trabajo nocturno e indocumentado, sin nombre aparente. Hay que ser un buen charlatán para conseguir vender este tipo de trabajos, como el de *cargar la suerte con espejo* (otra interpretación mía) con la intención de que el público se vea en él reflejado, que incluso se crea que es el mismo objeto expuesto: igualdad objetual. ¿Quién iba a rechazarse en la compra de sí mismo? Porque del estado de Engaño, sobre tierra de Verdad, pertenece la poseía, yo sigo su singladura falsaria, siendo una de mis mejores interpretaciones la de artista, charlatanería a través de sendas que no aparecen en los mapas; aunque uno tome calles documentadas acortando el tiempo y la fatiga en eterno olvido, al igual que a *Carlos*, me dan por desaparecido. En estado de curva el poeta se posiciona. Lugar de auténtico riesgo, el establecido en medio de la tensión generada por el cruce de fuerzas paradójicas entre sí; restableciendo el equilibrio entre ellas solo a través de la confianza del titiritero, al exponerse a un ritmo añadido, un don que no es cosecha de uno mismo, de nuestro propio esfuerzo, sino que esa voluntad que nos hace ser lo que somos, nuestra identidad, nos viene de fuera, no nos pertenece, es gracia. Por eso el arte es una cuestión de fe, y sus sujetos unos idiotas, porque nada resuelven, la solución no es su oficio, y por lo tanto su problema nunca tendrá nombre.

De

Todo

Trabajo



Que he Interpretado:



Jardinero

Guarda

de

Seguridad

Mozo

naranjas



en un almacén de

De



educador social

Cocinero



Ninguno supera a

Aquellos

Que

No Tienen Nombre:

hay que  
Ser un buen

Como aquel  
que consiste  
en tirar un muñeco  
de luz al cielo



charlatán

Trabajo

de nombre



Nocturno

Carece aún

Viaje

Indocumentado

Próxima

Aparición

Auto

sin mapas

Filacterias Tir

...acortando tiempo y fatiga en eterno olvido...



### Photopoem

Of all the jobs I have done, gardener, security guard, caretaker, clerk in a warehouse for oranges, social worker, cook... none surpasses those without a name, like the job that consists of throwing a flashing toy into the sky with the intention of selling it. According to *Alí*, that toy is called *Tír*, derived from the Spanish verb “tirar” [to throw], and together with the “filacteria” [phylactery] provides the name for the action I will perform during the opening of *The Unfaithful Replica: Filacterias Tír*. This (I intentionally leave unspecified which work I am referring to, whether the throwing of the toy or the action itself) is a nocturnal, undocumented job, without any apparent name. You have to be a good charlatan to sell these kinds of jobs, like that of *ruining your luck with mirror* (another of my interpretations) with the idea that the audience sees itself reflected, that it even believes that it is the displayed object: objectual equality. Who would refuse themselves in the purchase of themselves? Because the state of Deception, on the earth of Truth, is where poetry belongs to, I follow its falsifying course, with one of my best interpretations being that of the artist, a charlatanry through paths that do not appear on maps; even though one takes documented streets to save time and is exhausted in eternal forgetting, like *Carlos*, they think I have disappeared. The poet positions himself in the state of curve. The place of true risk, arising amidst the tension generated by the intersection of paradoxical forces, re-establishing equilibrium among them only by means of the confidence of the puppeteer, when he exposes himself to an added rhythm, a gift that is not earned by oneself, by one’s own effort; rather, that will that makes us be what we are, our identity, it comes from outside us, it does not belong to us, it is a grace. For this reason art is a question of faith, and its subjects are idiots, because they do not resolve anything, the solution is not their profession, and therefore their problem will never have a name.

## ANDARCADIA I

Yo nunca quise escribir, y menos ser poeta. Y pintar fue un trabajo en el esfuerzo para demostrar a los demás que podía hacerlo. Una vida diseñada bajo la celosa tiranía del amor propio. Mis actuaciones se pueden resumir como chulerías baratas, con un añadido de violencia camuflada. Un regalo, este, desenvuelto ante el público, que utilizo para sentirme por encima y distante de él. Toda una estrategia romántica, con castillo, princesa y torreón.

Mi deseo siempre ha sido el de-ser-como, nunca ser-lo. Sí, tan solo aparentar con el fin de sentirme diferente al resto, gracias a mi conciencia de «para-disfraz». Mis imitaciones quedan abiertas, la historia no me interesa. Unos dicen a medio camino, y razón tienen. Yo digo acogido, y de irracional me tildan, en los masculinos brazos de papá fracaso.

Soy disfraz, herramienta de ocultación, en el interés de apuntar un objetivo desordenado, para que los demás me vean no como lo que no soy, sino como lo que ellos quieren ver. Para ello debo ser más que mi modelo a representar. Ahora mismo, intentando ser más que artista, el súper-artista. Súper-héroe, súper-mujer, súper-nacional, súper-paradigmático... siempre, más que ser, súper-ser: Show-Travesty-Superhombre-Nitzscheano. Encantamiento, que como toda sublimación, enturbia la verdad. Verdad: luz mansa emitida por uno hacia los demás en la renuncia de iluminarse a sí mismo. Pero yo pertenezco a la mentira, a la imagen, y sigo escribiendo, obediente a YO, y a todos sus demonios que lo constituyen... YO PECADOR, me confieso a Usted Lector, todopoderoso.

En mi intento novelesco, ya desde mis primeros pasos, descubrí que siendo *cuadro* me reportaría un brillo a mi imagen tan seductora hacia los demás que no dudé en vestirme siempre de óleo, y maquillar mi figura para la contemplación del resto. Enmarcado en obras como: *modelo infantil para revistas de París; primera comunión de marinero de gala*. Destacaría de estas primeras obras: *adolescente con jersey*, lienzo-prenda que me trajeron de Alemania mis tíos, que les di por nombre *los extraterrestres*.

Se trata de un jersey de fibra no ajustado, sino suelto y largo. Me llegaba más abajo de la cintura, sin llegar a las rodillas... Cubierto todo por un ornamento de rombos, de distintos colores: rojo, verde, marrón y blanco. Bordeado en cuello y puños de una misma lana de color azul oscuro. Salta a la vista el arlequín que fui, más Palencia que Picasso (siempre me he sentido muy unido al convivio de la Escuela de Vallecas).

Mis extraterrestres, aunque hablaran un idioma germano-bolo, me recordaban a *los afrancesados* del 1800. Lo que estudié en el colegio con Don José, ahora, en vacaciones, volvía, ya no bajo el soporte de la autoridad docente, sino encarnado en mi propia familia. Mi herencia la experimenté en la transformación en el otro. Fue mi primera estancia sin conciencia aún del multiculturalismo. Algo payasos, pues vestían de colores chillones, llegaban con su circo montados en Mercedes de segunda mano. Venían



de planetas lejanos, frío y ahorro trabajado hasta aquí. A pueblos sin asfaltar, sin agua corriente, de 125 vatios de luz, a los que penetraban hasta la cocina. En penumbra y mínima albergaba a la familia numerosa circense allí concentrada, en asamblea de opinión pública en ya latente desarraigo. Traen algo raro que ellos mismos ni entienden, lo extranjero en su quintaesencia, que traduciremos por banalidad esclava de lo nuevo, principio base de la españolada: súper-nuevo ¿qué pensarían burros, gatos, perros, gallinas...? Todos extraterrestres en cimentada Babel EURUVISIÓN.

Pues como yo no soy animal doméstico fui seducido por lo extraño. De los otros he robado desde siempre los deseos de ser. Emitiendo una luz de negatividad parasitaria para el común. Es normal, después de mi agencia... y es a través de sus miradas violentas, que me devuelven el deseo de ser suya mi mentira. ¡Qué paradójico, no... desean aquello que les he robado! El ladrón honra, en su acción de robar, lo que antes estaba de saldo, elevando su valor. Sin personalidad realizo este trabajo con la silenciosa, y muy a mano, herramienta ocular. Mirar es el verdadero deseo al que me vi abocado. Para ello más que soledad necesitas sentarte en la nada. Habitar en las esquinas de invisibilidad, y no es metáfora, porque realmente tienen el poder estos lugares de hacerte invisible para el resto, y así poder trabajar con tus ojos en camuflaje hacia todos los ojos que por ahí transiten. La esquina no es un castillo fantasmagórico, ni tampoco asiento intelectual, ni mucho menos prostitución, es oración infiel, de confianza solo en uno mismo. Expulsando a Dios lo reemplazo en su puesto; así como al texto, soy el mismo texto. Ocurre lo mismo con la imagen, soy el cuadro de un autor en renuncia, la autoría misma, porque negar es mayor afirmación (pensar en aquellos artistas que rechazan recoger el trofeo...). El sujeto es un dios en sí mismo, un artista sin verbo, y por tanto no le queda más remedio que utilizar como soporte lo público. Y ya en los cielos, soy el francotirador mimético cristalino por transparencia. Vestido de cambio, nuevo modelo hegemónico, me dispongo a cazar.

Primero miras a bulto, sondeas el frutero humano. A un lado y a otro, cada vez más lento... para que al fin des con la fruta a devorar. Te centras primero en cualquier parte: la mano, el pie, el pelo... da igual que sea la cáscara, porque este fruto con su corazón ya es tuyo. Y lanzas repentinamente tu mirada como anzuelo a los ojos de tu víctima. Porque, eso sí, los ojos pican a través del señuelo cristalino que emite una aparente verdad. El ojo se deja muerto en la corriente del ser. Es él el que tiene que dar el primer paso, la violencia te la guardas después de que pique. Tiras fuerte y lo sacas entero para tu uniformidad correcta. Me viste lo cazado con un abrigo de falsa resurrección abrochado con sus celosos ojos. Resuelto como relámpago no temo a ninguna tormenta. Mis verdades son el resultado de mis juegos con el resto, sin ellos, el público engañado, no hay anfiteatro.

Ya desde la infancia sometía a toda mi familia, bajo la representación de mis múltiples papeles, a caprichosos reflejos tiránicos de ese dios pagano, Alagente, que últimamente mora en boca de todos, en este parnaso nuestro llamado Ignorancia,

habitado por ciudadanos cíclopes en cavernas de opinión permanente. Este dios que me sedujo tan niño permite, al que le nombra, aparecer como único hacia el resto. Pero su boca no sabe que ahí no acaba todo. Alagente le devuelve a la nueva bacante la misma violencia de banalidad que ha lanzado sobre su víctima: todos bajo el yugo tiránico de este dios espejo: las no diferencias, creyéndonos ser de lo más originales aunque todos somos rebaño, ovejas en espera de su liquidación. Cada uno en su corral, obedeciendo irracionalmente a su cayado, interpretando el perfil que nos toca representar. ¿Por qué somos lo que somos? ¿Por qué opinamos lo que opinamos? ¿Por qué decidimos lo que decidimos? ¿Por qué actuamos como actuamos? Y si yo nunca quise escribir, ¿por qué escribo?

Preguntas sin respuesta. Admiraciones, florídeas, en macetas, lámparas de pie, como en muebles, esculturas y cuadros, que decoran los portales de corriente luz subalterna temporalizada. Las firmas de autor de esta instalación aparecen en los cajetines, al fondo de un pasillo con su luz propia, no depende de la luz de los espacios comunes. El ascensor nos lleva a pisos individuales, donde nos guardamos en la sospecha invasora detrás de una letra: A, B, C... derecha, centro, izquierda... detrás de esas puertas blindadas viven subsuelos de agotamiento bajo presión autónoma.

Tras una letra fuimos a vivir toda mi familia. Fueron años donde perfeccioné mi capacidad mimética. Entre mis amigos de mi nuevo colegio competía en la agencia de sus memorias para el bien de mis secretos, y así seducirlos con mis mentiras. Se dice *mentiras*, y es plural, porque a diferencia de *verdad*, que siempre es radical y singular, es múltiple. Una mentira es un trueno envuelto con *verdades*. Un papel amable al tacto, dibujado con bellos ornamentos (previsible errancia, la menos libre, cuando la libertad se define en archivos) adornado con un gran lazo de competencia. Un lazo que no ata, ¡ahoga! De todos mis engaños el que más me apasionó fue el modelo de huérfano.

La gran mayoría de los alumnos de mi colegio eran huérfanos de mineros y obreros que habían trabajado en la construcción. Me concedieron una beca, como a todos ellos. Pero no carecía de padres y por eso mi subvención no cubría el total de los gastos. Me otorgaron media pensión a diferencia de los demás, completa. Yo era medio-pensionista, los otros, internos. Yo sabía de mi don y mi carencia no me preocupaba. Trabajé duro en mi simulación huérfana, tanto que mis padres pasaron a mejor vida.

Huérfano, me fui colando en las casas de mis amigos del barrio, buscando familias, no *familia*. Me sentía, cada vez que realizaba mi operación intrusiva, como si fuera uno más de la familia falsa correspondiente, nunca como extraño. Y más de algunos padres jugaban inconscientemente a que era su hijo adoptado. Lógicamente, manifestaba unos celos terribles en mis amigos, sus verdaderos hijos; mis nuevos *padres* me proponían como modelo a seguir de sus repeticiones auténticas. Más estudioso que ellos, más responsable, más adulto, simpático y social con los mayores, más y más, supermás, nunca verdad. No dudé en ayudarles a mis falsos hermanos en los deberes que nos mandaban en clase, e incluso en darles después buenos consejos en el trato

hacia nuestros progenitores. Un día, incluso, una familia adoptiva de tantas, me dio la gran sorpresa con una enorme tarta y fiesta en el día de mi cumpleaños.

Todo esto hizo tanto ruido que llegó a mis padres y resucitaron de su estado fantasmagórico. De vuelta al castillo me encerraron en él.

**Y de epístola a ensayo** me disfracé, y con el sabor que me dejó la tarta me emborraché en soledad bacante:

He aquí la tarta para el nuevo paradigma, lo que comúnmente se ha llamado nueva temporada. De capa de armiño a *sport* casual. En la obsesiva llamada de un cambio drástico se deslumbra su falta. Son tendencias, a las que a cada una le corresponde un disfraz distinto y original a la anterior. No cabe elección en el atuendo, lo que somos, lo que vivimos como lo más nuestro, nuestros secretos. El deseo nos hace violadores, en la penetración de lo íntimo del otro, con la única voluntad de ser como él. De lo que se habla, como se viste, no acontece, o ya ha sido, regla primera de un diseñador, no solo de ropa, muebles, sino de ideas. Las crisis viven en la necesidad de un cambio. Maniqués quietistas bajo la obediencia a Paradigma habitamos casas que son escaparates. Sin voluntad propia nos dejamos vestir de este semidiós estético engendrado de los ojos de Alagente, con el poder de velar con logros, modas, lo que realmente son fracasos, e impedir que veamos la milagrosa rutina, reconocernos en nuestra vulgar existencia. Las revueltas como lo nuevo son huidas, bajo el temor de este dios y su violencia aérea hacia nosotros, manada dispersa y asustada. Pero toda esta confusión nos lleva a la violencia de un rebaño contra otro. Es obra de Satán fundando prólogos, en contrarios abanicos de ideas. Aires, siempre nuevos aires de los últimos días. ¿Será que este mundo, hecho a nuestra semejanza, está en rebajas perenne?

### **Y del ensayo a novela**

—Dónde está Saturnino —pregunté a mi madre, dispuesto a jugar con él como todas las tardes después de la merienda y haber acabado las tareas.

—Lo he llevado al médico —me contestó mi madre con una dulzura poco habitual en ella—. Estaba resfriado. Volverá pronto. Dentro de una semana está con nosotros.

Me miró a los ojos tras su respuesta, y seguidamente me dio una onza de chocolate, que ella sabía de lo mucho que me gustaba, y que me lo racionaba en pequeñas dosis de merienda en merienda. Yo, inocente, disfrutando de la *droga* me despreocupé humoso en algún juego idiota. La semana terminó, e inquieto esperaba el lunes a la vuelta del colegio para estar otra vez con Saturnino.

—¡Saturnino, Saturnino! —entré gritando sin saludar, desesperadamente buscando a mi pato, nada más abrir mi padre la puerta blindada, tras él repetido y machacador, un sonido alterado en mi dedo a timbrazos.

—Aquí está. Helo aquí —dijo mi madre acercándome una bolsa oscura que guardaba algo grande. Abrió el paquete y apareció el regalo... ¡Era Saturnino disecado!

—¿Dónde quieres que lo pongamos, Julito? —me preguntó mi madre con mi padre detrás esperando los dos en silencio mi respuesta.

Pero yo no los atendía, me quedé solo mirando a Saturnino. Estaba inmóvil, no sé si más que él. Congeladas las miradas de ambos, éramos dos momias frente a frente, sobre un paisaje decorativo: el suyo, tierra con piedras y unos juncos; el mío, hogar familiar en pasillo con cómoda.

—Mira, Julito —me dice mi madre amablemente—. Sobre la cómoda para que lo veas siempre cuando pases... ¿No?

—¡Pero atiende, coño! —me replica mi padre despertándome de esa mínima pero profunda congelación.

De repente, vine a la vida. En deshielo inacabado aún, torpe de mirada y de gesto, buscando a Saturnino, aunque lo tenía ante mis ojos, sin acierto y más que perdido, medio encontrado. Estaba pero no estaba. Tenía ese gesto tan peculiar suyo cuando giraba la cabeza, en mis carreras detrás de él por el pasillo. Cuando casi le daba alcance, se paraba y doblaba el cuello para dejarse coger entre mis manos infantiles, salvajes como tiernas. Esta cabeza ahora congelada termina en un pico maquillado de un amarillo irreal pero más vistoso. Tenía todas sus plumas, aún diría que más bellas que cuando vivas, sus colores eran más brillantes. Sus patas, asentadas en la peana, aparecían inmaculadas. Igual que mis zapatos que, como todas las mañanas de domingo limpiaba de polvo y barro, les daba betún y luego sacaba brillo (trabajo este que mi madre me habituó a hacer desde muy temprana edad) para ir a misa todo repeinado y pulcro. Lo que había sido un animal vivo, ahora era más vivo tras su muerte. Era, si me permiten, mucho más que un pato, súper-Saturnino. Pintado al óleo, figuraba como un ornamento resuelto en espera de sus demás réplicas, para representar en conjunto esa danza macabra, que más tarde adiviné, en mis representaciones de artista joven, que se hacen llamar instalación.

En una de esas ferias de arte, llamadas Solferiáceras, expuse mi piel de artista, a modo de alfombra, terminada con una cabeza que tenía abiertos de par en par, no solo los ojos, sino también una boca exhibiendo toda su caja dental blanca y reluciente. Trofeo de caza, que junto a otros, materializados en cuadros, esculturas... se daban citan en ese circo de luchas miméticas periódicas de miles y miles de artistas. Somos esclavos luchando sobre la arena pública, pero ajena a nosotros, por conquistar la inclusión en lo artísticamente correcto, a través de estos olímpicos festejados en honor al dios Curador.

Trofeos logrados en cacerías a lo largo y ancho de reservas, subsuelos de intimidad, para su después disección del salvaje animal cazado. Todo con el objetivo de vender pieles para la decoración y confortabilidad de la vida de los futuros compradores; y por qué no, sentirse un poco cazadores, y no solo por la acción de pagar, sino también por catalogar y construir textos para la justificación de ese gran mausoleo taxidermista llamado Reinaikea.

No lo sabe mi madre, y menos mi padre, y yo tardé años en darme cuenta, que la disección de Saturnino fue mi primera intervención como artista. Porque aunque la idea fue de ella y la ejecución del taxidermista, yo me transformé en la de-génera imagen de un pato.

### **Oráculo es una conclusión**

Y me retuvo la mano en mis sacrificios habituales y ya nunca más tuve que honrarle con sangre. Su voluntad es la mía. Y lo que vino de fuera, literalmente, es más adentro, literatura, tierra en continua marea. En mi última imagen vi a Julito muerto. Escuché a mascXmaduract que era el ejecutor de mi terminal sacrificio. En el empeño para convencerme, no dudó entrar en mis sueños, habitando su conciencia en la mía (del latín *conscientia*, conocimiento compartido). Me piensa y compartimos el secreto (un secreto para ser como tal tiene que compartirse). Me dice dulce pero a la vez con voz dominante: «¡Tienes que morir, olvídate!». Yo hago oídos sordos no quiero escucharle, como es natural. Pero una noche en profundo sueño, aparece de nuevo. Abro la puerta para acceder a mi tercero izquierda, puerta tres, dispuesto a mi periódico holocausto. Está vestido con gabardina esperándome al fondo del pasillo. Ciento setenta centímetros, setenta y ocho kilos, moreno, pelo corto, masculino, activo con pistola en mano. Y me dio un nuevo nombre que me hizo prometer que siempre estuviera velado a los demás, solo él podía utilizarlo para llamarme. Tras el disparo descanso en bautismo, mi disfraz dejó de ser tartamudo. En el convenio renuncia mi mano a todo asesinato, porque escribir es de víctima. Y a todos esos becerros: Alagente, Paradigma, Curador... dejó paso, porque mi andar está unido a la circuncisión del corazón.

### **Nota en cenefa**

Porque se escribe antes de escribir y últimamente no puedo, pues me falta concentración, he buscado canto y solo he recogido fracaso, versos. Y debo reconocer que he apuntalado este texto remitiéndome a viajes ya realizados por desventura de otros. Embarcado en la mentira, agotado de no haber ido a ningún lugar, mi quehacer ocultaba otro más importante que dejé de lado por ser más sufrido, el silencio. Un destierro al que no estoy a su altura, me supera.

### **Ribete en últimas palabras**

Ya tumbado en el lecho, dolorido el cuerpo hasta el alma que nunca llegó, de una vida entera en navío hacia oriente, siempre hacia oriente, hacia Talavera, consumido en fiebre de verdad, que es cera hirviendo la contradicción, abrazo dulce y fuerte, me da el consuelo, la esperanza, vela adjunta a la nada, desaparece por fin de mi faz el temblor y el miedo, acogido por lo que en desvío buscaba, el preposicional desértico abrahámico, porque nunca serán por mis propios logros las hazañas, porque soy tu niño, muero en tu año, tras mi último suspiro, Andarcadia.

## ANDARCADIA II

Sujeto a la voluntad de mi padre fui llevado de la mano a un campo de fútbol con la intención de que viéramos juntos mi primer y también último partido, disputado entre dos equipos de tercera regional madrileña. El encuentro tomó como escenario una mañana fría con un cielo cubierto por telón de febrero incoloro. Cuál fue mi sorpresa, que la citación no iba solo dirigida a mí, sino que en esa mañana se sumaron amigos y conocidos del bloque, como también del colegio. Todos los llamados habitábamos bajo un mismo radio, y el campo de fútbol era su centro, circunscriptos en su juego de celosa área, el manto de una madre llamada *Barrio*. Lo otro, lo que no estaba bajo su protección, el infierno, era extrarradio, aquello que siempre está fuera, más afuera que el mismo fuera de juego, que aun así también tendría su afuera, porque siempre habrá un *otro*, un chivo expiatorio al que cargaremos de toda culpa, de todo aquello que sea susceptible de envenenar las relaciones entre los miembros de una misma comunidad, rito de expulsión que necesita de una víctima inocente para su sacrificio, con un resultado reconciliador. De ahí el juego limpio al que tanto abogaban nuestros mayores cuando dábamos patadas a un balón, porque el que no daba patadas sería castigado al exilio.

Cada uno de la mano de su respectivo padre, nos íbamos saludando con una mirada sin voz, con ojos aún dormidos. No había duda, aquello se había tramado con anterioridad por los adultos, era obra de ellos; que levantados tras un brote de entusiasmo en red mimética, el grupo, en unánime contaminación de pertenencia, dispuso con una semana de antelación todo este rito de paso, que ahora me viene de entre el olvido, e intento desbrozar para alcanzar lo perdido, despejar el camino para que usted, lector, pueda transitar por esta senda, que nunca se fue del todo, pues su huella me dejó una hendidura tan fuerte aunque oculta entre la maleza del tiempo; ahora, las palabras, como el agua para el barro, proporcionan la suficiente humedad a los recuerdos, la plasticidad necesaria para dar forma a lo dormido en mosaico, los charcos que a toda infancia acompañan. Y fue sobre la barra del bar más popular del barrio, llamado *El Barquito*, el lugar donde se gestó dicho acto, exactamente en la hora del aperitivo, después de misa, antes de internarse cada uno en las distintas paellas que habían terminado de cocinar las madres durante la hora de cañas, vermú, botellines, algún vino tinto y también blanco.

A más de un padre se le veía venir con dos hijos, uno por cada mano; pero algunos llevaban además detrás otros niños, aunque separados del centro paternal, iban en calidad de adopción transitoria estatal. Eran hijos de algún vecino que no pudo ir, al coincidir dicha *quedada* con su horario de trabajo, o algún asunto de *vaya usted a saber...* y algún cabeza de familia, que vivía puerta con puerta, se ofreció a llevarles para que pudieran asistir a la ceremonia. Pero lo que era común en todos es que no había madre alguna, ni tampoco hermana, que nos acompañara. Formábamos una

manada masculina, una gran emigración zigzagueante unida por el mismo destino, todos hacia el centro, al campo de fútbol. Resultaba muy parecida a las migraciones de herbívoros en el Serengueti (rebaño laical, rebaño de ciudadanía, todos ellos de viscosidad voluminosa) vistos en documentales frente a la televisión con merienda en mano, no sin haber hecho, si no todos, sí gran parte de los deberes que nos habían mandado en clase. Nos íbamos sumando en grupos pequeños a esa riada humana, y fueron cinco minutos escasos de peregrinación pagana, bacantes en sordina, pues era muy pronto aún para aflorar *sparagmos* en ditirambos olímpicos futboleros, que seguro que cuando la cosa estuviese más caliente, en medio del partido, aparecerían venidos en fanfarroneados gritos de desesperación por algún fallo del delantero, falta no pitada por el árbitro o gol metido, que para unos era motivo de júbilo y para otros de desesperación, pero ambas representaciones venidas de la irreflexión demoníaca a la que toda masa es llamada a pertenecer a algún equipo o grupo, identidades de socialización.

El rebaño dobló la calle por la que iba en crecido torrente, magnánimos bloques amarillos nos daban la bendición. Eran cuatro torres edificadas bajo protección oficial, faraónicas levantadas en doce pisos cada una, las que nos silenciaron a su paso ante ellas, obligándonos a bajar la cabeza en signo de respeto, pues estaba totalmente prohibido mirarlas cara a cara; aquel que osaba levantar la mirada a su fachada lo convertían automáticamente en farola, iluminando de por vida las noches vecinales: un yo-farola, en completa soledad identitaria altiva, desterrado a no salir nunca del barrio. Las cuatro atalayas amarillas vigilaban el templo, el centro sagrado, que se encontraba a unos doscientos metros de ellas. Para llegar hasta él invadimos el parque, una ladera que nos acogía en nuestras tardes doradas, horas sin padres; un tiempo ahora hecho lugar, y que tras su pérdida nos desveló su nombre: Andarcadia. Allí se dieron horas ocultas de la infancia lo que tiene de prohibido, no era terreno para la interpretación ni justificaciones, era la Verdad para siempre añorada, pues ya nunca volverá a nosotros, la poesía. Y me di cuenta de repente, como si me hubiera despertado de un profundo letargo motivado por alguna pócima, que seguro que me dio mi madre mezclada en la leche del desayuno, una droga para neófitos en nuestro *gran día*, que al remitir su efecto por un instante, pude vislumbrar, entre velo de sueño humoso, que lo que realmente se iba a jugar era otro partido, un ritual de simulación futbolística consistente en la quema de la experiencia de nuestros secretos, esa memoria inútil edificada de cartón y restos: basura. El objetivo era barrer de una vez por todas esos asentamientos, chabolas que daban lugar a poblados de infra-recuerdos, y obligarnos a asumir, como nuestros adultos ya hicieron, que somos parcelas, medidas acotadas de significado, memorias arrancadas de toda evocación posible. Y toda esta ceremonia iba a tener lugar bajo la mirada enladrillada de los cuatro dioses amarillos, el holocausto que allí verdaderamente iba a acontecer: la quema en una enorme hoguera de lo inútil, lo que no tiene punto porque va todo unido, filacteria; y separar en

fragmentos, en cortos caminos de oración para su mejor estudio. El obispado experto contra la inocencia, el inevitable claro en el bosque por la pérdida del cielo. Y todo esto sucedía bajo la mirada firme y callada de los cuatro dioses amarillos, un juego invisible para el público ensimismado en otro juego menos del balón.

Llegados al campo dio comienzo el partido. Tan popular mi figura, como el resto de los hijos del barrio, iba desapareciendo encapotada por una densa tristeza, mi aliada, en la lucha contra el destino que se me avecinaba implacable. Intentaba sin resultado alguno invadirme en la representación de mi modelo correcto, que yo acallaba con todas mis fuerzas para que no me hiciese mella con sus garras y me devorase en fantasmagórica corriente. Infiel, tratando de ocultarme bajo el entusiasmo bobalícón de mis compañeros de aquellos juegos ya hechos cenizas tras la quema, escapé como por arte de magia sin tener que salir del gremio. Inconscientemente me llegó la luz y sin entenderlo del todo comprendí que si era débil ante ese acto de iniciación, y no renunciaba a ellos para siempre, sería empujado por esa ola que aún me pesa, en aquel rito de pertenencia a un modelo heredado antes incluso de verme nacer este mundo, una casta previsible, prejuiciosa, puritana por transparente, sin secretos para la uniformidad. Se esperaba de mí la emoción por este día, y que me incorporarse con ellos a los domingos de por vida rezados en familia, fútbol y una tarde tan aburrida como la gris oreja pegada al transistor atenta al resultado de la quiniela, que como rosario se iba descifrando a lo largo de la tarde. Pero yo me autodeshonraba en lágrimas que brotaron al verme en tan desolado circo, sentí pánico y me agarré fuertemente a la barandilla que rodeaba el campo, bajé la cabeza y mi padre al notar mi sollozo me preguntó qué me pasaba. Le contesté, no sin temor a que descubriese mi traición, que me sentía terriblemente triste y que era debido a este espectáculo futbolístico. Vencido por mi desolación no pude ocultar mi profunda tristeza, alcé la cabeza y mostré los ojos vertidos en lágrimas dando a luz su recorrido sobre mis suaves convexas, rosas y frías mejillas, dos montoncitos de arena en rocío, y le rogué a mi padre que me sacara de aquella escena en la que él me había sumergido.

No hubo ningún gesto por parte de mi padre, ni mirada que aliviara mi desconsuelo, y menos aún un abrazo, en el intento de calmar y dominarme, sentirme protegido del sufrimiento que padecía y rescatarme de mi naufragio. Solo silencio, sin cogerme entonces de la mano me dio a entender que volvíamos a casa. Detrás de él desandaba lo antes recorrido, con paso acelerado. No habían transcurrido ni quince minutos del partido y ya estábamos de vuelta.

Llegamos a casa, abrió la puerta mi padre y yo al entrar la cerré. Él se dirigió, cruzando todo el pasillo, a la cocina directamente, donde estaba mi madre, yo me quedé en mi cuarto, que estaba junto a la puerta de la entrada. Entré, cerré la puerta y me senté en la cama. Ya más tranquilo miré tras la ventana y vi, como mosquitos nerviosos, a los jugadores, que iban y venían tras algo que desde mi altura era invisible, supuestamente el balón. Se oían lejanos gritos, pitidos de los espectadores, contrarios



a mi silencio atronador de recogimiento en mi celda voluntaria. Me llegaban también dos voces adultas de abstractos sonidos, lengua de resentimiento por ilegible, las paredes acolchaban su significado, pero su lenguaje pertenecía a la desgracia de dos padres que emitían voces de exilio a un hijo que no había aceptado la normalidad.

Supe que mi oración no era de este mundo y mucho menos de los bloques amarillos, y renuncié a él gracias a otra (un mundo implica una oración) que no es mía, sino de una lengua mucho más «extrarradía», pues eternamente ilocalizada, nunca del todo asida de conocimiento, sin mitos de progreso alguno, se la ve encaminada en horizonte en busca de su anhelado exilio, hacia dentro perdida, uno desasistido de uno, el otro hacia dentro. Y siendo arqueólogo por amor a la literatura ahondé en cavernas ocultas por olvido, siendo el *Mio Cid* personal de mi desventura cantada, encontré muy escondido el destierro como seña, no como castigo, sino como identidad creadora.

Desde ese día me alejo de los domingos y sus tardes, huyendo de la voz del comentarista de fútbol, leviatán de la común tristeza, que no hay lugar que no ahogue con su violencia sonora emitida a través de la radio o televisión; por naufragio me salvo al no luchar contra la furia del *maelstrom*, para caer en los brazos de aquella otra voz que me envuelve en silencio atardecido, calma en azul leve, refugio de un cielo cantándose al oído lo que no llego a percibir con precisión, porque son de nubes la lengua siempre cambiante de sus vocablos, y que seguidamente intentaré reposar sobre papel mi cautiverio coro:

Mundo, y en medio me erizo en múltiples herramientas sobre papel, adiós a vuelos libados de pasos cortos, tarareos que envuelven todo un tiempo, complicado bajo la luz de la experiencia, mis tallos talados, he aquí los versos de renuncia, apurados, casi llegan al hueso olido, y después saboreado, se agita en nuestras manos y se encoje en minúsculos silencios un fruto, oculto bajo pistilo de parusía, esperando el final del texto ya reposado, pues sin abrir queda siempre el acontecimiento, nos engaña por su simple apariencia, aunque guarda barrocos sigilos ahondando madrigueras del alma, duele sus mordientes tajos, pues no es de costumbre exponerse al encuentro manso de lo absoluto, pero, y si es posible, dejadme sueño, así como muerto esperando la primavera, aunque sean estas mis últimas canciones, cortas como la vida, que cantada desaparece entre galerías subterráneas ornamentándose sin rumbo, ¿acaso buscando una raíz? ¿acaso dado por perdido? lo nuestro es ahora, desaparecer en cada oración desoyendo lo simple, recogimiento en pecho por escudo forjado de fantasmas, que más que defender alteran la tranquilidad en cada uno de nuestros actos, cincelados sobre el metal gaseoso, representación baladí porque no tiene lugar, se evapora infinita, huida en el intento de ser fijada cara a cara con la admiración, con los ojos que les ha tocado mirar mar adentro, mucho más adentro de lo que comúnmente se mira para que no se aprecie el rastro, entre las olas que llevan a noches de insomnio, arrastrando cadenas que son palabras una detrás de otra, a servir como esclavos a la tan ingrata belleza que es el destierro, inventando canciones con estribillo que son cojines para la

siesta, y tan generoso es este quehacer de contemplación doméstica que nos acompaña repetimos y volvemos a repetir en la falta de un salón oasis, en el techo palmeras al cielo de un pájaro azul trino en eterno tapiz, bordada en falsa primavera llegando a este cruce de caminos, entre víctima y victimario, entre la dirección tomada por aquel que opta por desenvolver el regalo y la que no está por esa labor de desvelo, renuncio por elección, se deja bajo esa señal grabada para quien decide el añoro de lo perdido por lo optado, la desatada luz en soledad consumido en el mismo regalo abierto en camino del siempre siendo liberado del nudo, una mata alborotada de pelo que nunca volverá su cabeza en respuesta del adiós en estrofas robadas, se pierde en mi ruta paralela cerca que ronde el ladrón en el intento de saltarla y hurtar lo que aún no vio la luz, pasos del tan amado rostro que nunca pertenecerá a lo visible, si no es a través del espejo que nos devolverá su imagen, lo que sucede tras el jardín del trovador, su inquietud murada, los versos que son despedida, vecinada arcana, indolente secreto, porque se deja llevar se pierde, de relente sentido, don de *lacrimae*, en ártica lengua para iniciados en el fracaso, llega, ¿no la veis?, tan bella en el último deambuleo del día que le trabaja a uno en horas inciertas, a una fiesta cansada, arropada con cartón, su manto de adviento, porque tener limpios los ojos es para que una mirada aterida y cegada por la luz del mundo pueda acoger lo que no entiende, y en plena confianza, no ser, sino soñar el niño en brazos del verso perdido como padre, que no es otra cosa la poseía, sino ruego de ser bajo su protección, oh señor, de su absolutista abrazo, el ritmo de su corona real, el pasivo adorno, aunque me sacuda la cabeza del tronco la guillotina razonablemente pública en nueva Shiva, expulsada al cielo-tugurio, recibo mi comunión en desolación, de mi primer y último partido de fútbol como espectador: *Eloi, Eloi, ¿lema sabactani?*

### ANDARCADIA III

Desde siempre me han cautivado las imágenes, las representaciones de todo tipo: paisajes, por sus pastores; marinas, por sus marineros; bodegones, por sus frutas; estampitas, por sus ángeles... Pero, muy recientemente, he sido presa de tres imágenes, concretamente de tres retratos; volcados cada uno en fotografías en distinto formato, soporte y técnica. Son tres rostros mirados intensamente por un servidor, que han vuelto a hacer de él, virtualmente hablando, un modelo fiel a ese estado ya muy lejano de inconsciencia infantil, un sumiso y obediente en las exigencias de la mirada de los retratados, con apariencia de escritor involuntario; una muñeca rellena de realidades ya muertas. Ella, un súper-juguete de mecánica poetisa, de todo género velada gracias a la sombra incommensurable que despide toda pared de una fábrica siderúrgica ya sin uso, olvidada a su propia negatividad: el tiempo sin trabajo, hundimiento bajo

tierra de tronos de rendimiento y de conquista; disfrazada de tres rostros de vida, ya no soy trabajo, y menos lugar, sino tiempo: un pastor marinero en bodegón bajo el haz de luz llamado ángelus, pudriéndose la cara oculta de cada uno apoyada sobre frutero. Y, porque las imágenes hablan elípticas, recobro el sujeto sobreentendido, el de antes del habla, envuelto en líquido amniótico, un *yo* suspendido que sobre estas líneas va al igual que Aquel, quien anduvo sobre aguas.

A Hermann, el padre, lo vi por primera vez por Internet. Su imagen me incitó a leer la carta de reproche que le fue escrita por su hijo (Kafka). Aprendí, tras su lectura, las técnicas del chantaje, tan metafóricas como *Carta a la madre*, aún a la espera de ser escrita. Mi encuentro con Agostinelli, el chófer, fue en un libro que recogía varios textos de su pasajero (Proust). Su imagen me frenó como lector para acelerarme corriente abajo, celoso del sitio que ocupaba el autor, por la pendiente del deseo de ser su copiloto, me violenté con la misma aceleración que imprime la necesidad falsa, todo por ser la alternativa, su álter ego. A Carlos, el sin-techo, fue sobre un cartel tamaño Din A4 sobre pared en donde lo conocí. De Carlos fui acogido bajo su nombre propio, lo único que tenía me lo ofreció y, ladrón que soy, apropiacionista y vándalo, autor por hurto, sobreactué como buen representante y activista de los pobres que soy. Fui arropado bajo su bautismo dándome lugar, y sin perder ese momento de confianza y vulnerabilidad de Carlos, no dudé de expulsarle de su voz de adentro, su nombre, con la intención de ocupar su madriguera. Quedo por liquidación, desahuciado como local con cristalera totalmente pintada de blanco, en espera de ser vendido, o por lo menos alquilado.

Tres imágenes que necesito narrar, tres santos contenidos dentro de esta leyenda más aún dorada, *leyenda tizón*, pues había sido quemada en hoguera, transformada en leña: el padre, el chófer y el sin-techo; y a cada uno de los tres le corresponde, por orden de aparición: un libro, un auto y un albergue; lumbres que exhalan de cada una un humo diferente: un lector, un autor y un *yo* sin atributos, rúbrica sin sujeto (un garabato buscando el cielo es la autoría). Los tres juntos forman un lago, un texto vivo, mi sombra siempre cambiante, según la luz arrojada a este cuerpo aún sin diseccionar, invitándome a perderme en el cieno ajeno, órgano de la más recóndita opacidad. Este lago pierde todos sus nombres propios: Hermann, Agostinelli y Carlos; para dar lugar a uno solo: Don José, el profesor de matemáticas de mi tercero de EGB. Por supuesto, yo no tengo nombre en esta historia, solo la sombra de los signos que lo forman; un nombre de tantas, de una virgen cualquiera en corriente de luz indirecta.

Bajo cielo aparente, arropado en secreta incertidumbre, de esas tres imágenes que intentan hablar, hacerse un hueco de luz biográfica bajo esta oscuridad que la imposibilita de ser historiada, nadaban ahora entre las sábanas en forma de tres grandes carpas doradas, entre las aguas de un jarrón de verde sueño en porcelana. Enturbiando el almohadón, algas mi cabellera, agitada entre pesadilla y barro, bucean monstruos, tres cíclopes en vajilla ornamentando mi figura muerta, la nueva

Ofelia: ya no se representa el mito envuelto de naturaleza, sino que Ofelia contiene a esta. Como ornamento de su vestido, lo indiferente, un dibujo que nunca se cierra. A Ofelia es a donde va a parar todo nuestro fluir presente, nuestra lisa apariencia a la honda negatividad, muerte dormida en nuestro subsuelo. Necesitamos de las diferencias; ellas nos procuran amarres, signos para la salvación. En medio de piélagos corrientes damos luz a nuevos dioses de significado. Pero, porque son dioses, nos salvarán a medias porque son plural. Si no hay ruptura totalmente con ellos, si no paramos de repetir holocausto tras holocausto, obra tras obra, lo nuevo tras lo nuevo, sobre un mar, aunque cambie de estado: de líquido a virtual, pero siempre violento con todo aquel anhelo que intenta surcarlo... en condición de náufragos vamos, de navegadores a la deriva devueltos, para volver a caer, ahora desde un nuevo puerto con una herramienta distinta, para repetirse la misma operación una y otra vez. Mareo sin igual, zozobra que nos borra por inmovilidad aunque en aparente movimiento, deseando aquello que nunca tendremos, si no es con la violencia sobre el otro, en la empresa de apropiarnos de lo que no es nuestro. Todo el mal centrado en desear lo ajeno. No tener es nuestra salvación, liberarnos de la piedra *sísfia*.

Oráculo de Don José:

Oh, Hermann, ¡Padre de desolación!, le ruego, ya penetrado de su imagen, que me haga caer en el dolor por secreto y renuncia a uno mismo, a favor de usted. Deseo con todo mi anhelo ser su hijo y, como tal, ser un yo obediente y confiado en la autoridad que me infunde, el respeto hacia su hogar en silencio apuntalado por capítulos. Escucho atentamente lo que me narran sus gestos y miradas, un libro vivo es su imagen, de la cual no soy digno de que entre en mi escritura, pero una palabra suya bastará para que el canto de sus hojas me dé posada. Irreal, siempre irreal para quienes en plazas edifican licenciadas vidrieras. Su voz me dicta vehiculada en su masculinidad protectora en dirección obligatoria bajo su voluntad, como todo arte que hace que la vida sea aún más incestuosa. ¡Oh, Padre, déjeme ser su hijo! Otórgueme la gracia del reo-autor, el cautivo para el resto (el resto, formado de memoria, espolio escrupulosamente datado y expuesto en el interior de vitrinas) en isla de recuerdo, protegido en falsa imaginación, pero nunca infiel a mis fracasos. Sí, su hijo, la repetición, no solo de su voz, sino también eco de su imagen, el beso de la renuncia a ser uno mismo: espejo de un yo que, salvado por usted, sujeto a la recia sombra que proyecta la columna que levanta su bóveda cisterciense, tan antigua que me guarda amoroso como institución. Protector de soledades en camino, por chivo su idiota en sacrificio: ¡que nunca cambie nada, se lo ruego!

Agostinelli, te guardo en fotografías en donde apareces ilustrando los libros de tu pasajero. Miro con lupa tu imagen. Estás sentado al volante en un auto de principios de mil novecientos. Me centro solo en ti, desechando el resto del nido. Vuelo en busca del nudo, el mismo con el que ataste al que siempre va acompañándote. Monto en el asiento del lector, detrás, viajando como intruso. Como todo poeta, yo tampoco

conduzco, y estoy siempre obligado a un chófer que me lleve de viaje. La palabra es el chófer de mi ventura por inutilidad representada. La del niño que no se vale por sí mismo, dependiente, y como el autor que llevas como copiloto, yo también interiorizo la palabra como verdadero vehículo sin protagonismo de mis experiencias, son de todos mi autoría. ¿Hacia dónde? Paradójicamente lo que se ha otorgado como una vía alternativa, por novedosa, envejece antes de brotar, se rinde lo laureado en clásica plancha que corrige todo pliegue, otra vez la casta y odiosa transparencia pública. Mejor cojamos la dirección única, todas las salidas, contradicción barroca, desvarío laborioso, y como dijo el maestro, modelo empobrecedor: visto de gris generosamente brillante, y como la pobreza le viene siempre a uno grande, uso tallas mayores que no corresponden con mi concepción física, todo me sobra. Rico en manchas, desgarrones y sietes, mangas en doblez caídas de cera por los enormes ramos de sus candelabros. Cogido a bolsas de plástico no degradables, repletas de vocablos oscuros y conceptualismos barnizados, basura en trapos resueltos en bajos de pantalón y chaqueta, que tapan manchas encima de otras manchas, laberíntico ornamento de pobreza por ostentación, brillante tintura cenicienta, cubierto de pan de herrumbre. Ocultación por exhibición, de lo que falsamente llamamos palabras castizas, porque todas juntas forman una lengua críptica aún con apariencia de tumba abierta el libro aún sin cerrar. En mis bolsillos, con unas faltriqueras agujereadas, se mezclan en espelujado osario: colillas, algunas monedas de un céntimo, billetes de metro ya usados, cáscaras de pipas, migas de pan y pelusas... polvo minúsculo alborotado el del poeta, su tesoro sin rumbo, joyas que no son, por no tener, ni tienen isla ni cofre de soledad, porque su cosido sin puntos, solo comas por donde se cuelan oración dentro de otra oración, y otra, interminable pozo, ese forro sin fondo (la literatura nunca hace pie, pero no se ahoga). No por incompreensión es su cautiverio con destino al silencio, sino porque ya consumido por ese público, ese tan bueno y popular que lo fundó, lo tiran por la borda, sin ninguna contemplación, el poeta y su destino de envase vacío, un resto en alta mar basurera todo su canto. Pero es de él que me viene el testigo, desheredado abrazo, la estela en volante, la corona ingenua cuando nos aventuramos a la lectura de un poema por primera vez, oímos tras el último verso el faro: ¡el fracaso es una fiesta!

Carlos, mi fascinación por tu imagen me viene directamente del cartel que te ha dado vida. Pegado con celo sobre un muro de ladrillo a la entrada de un albergue te vi, y desde el primer momento me hice devoto de tu imagen. Pobre y, a diferencia del padre y del chófer, no llevas representante ni referencia alguna en mi deseo hacia ti. Debajo de tu foto aparece escrito a mano: *Se busca, si lo veís nos avisáis*, y seguidamente un par de números de teléfono; lógicamente, por si alguien te reconocía y así poder dar conocimiento de tu paradero desconocido a los interesados en hallarte. Pero antes de que dieran contigo, me encontraste. Mi mirada dentro de la tuya me acunaba sobre signo naufragado. Un charlatán que burla para obtener todo lo que necesita. La nana que me cantas me retrae del abismo, me salva, ahora madre, porque tú eres

reina de pobreza, amante de sus hijos. Si acercas la oreja a su pecho tu oído se abrirá al murmullo de la leche que nos guarda, un río interior incestuoso entre nuestros silencios, el agua viva que irremediamente se nos perderá entre los dedos, como los tarareos, el balbucir de un bebé llamando por primera vez a mamá. Porque las imágenes están vivas, son escapadas y nos convierten en carne de naturalezas muertas.

Y henos aquí, en el intento de desbrozar las paradojas, que nos hundimos en ellas, habitando infiernos a nuestra medida, soledades en áreas reservadas. Siendo los mismos muñecos que confeccionamos, escribas dóciles al mandato de lo aparentemente falto de voluntad. Teatralizamos en vida romántica lo que es propio de quien no desea nada. Inventamos personajes que designamos erróneamente como objeto de inspiración, cuando son ellos los verdaderos autores (nosotros, los poetas, no conducimos autos, acordaos): chófer-padre-pobre.

Debo confesar que siempre quise ser Don José. Vestía siempre con bata blanca, de un paño a los ojos duro y sobrio. Ya desde mis primeras clases de *auto-escuela* con él me enseñó aquello que paradójicamente no es dado para resolver, sino para deslizarlo por secreto conducto. Se trata de fórmulas que escribía en la pizarra para alumnos de mayor grado, que, por falta de profesorado, nos veíamos obligados a compartir clase con ellos. Recuerdo que cumplida la primera hora con nosotros abría el biombo gigante que servía de muro para separar las dos aulas. Y en un *Ábrete Sésamo*, éramos de pronto una enorme sala indiferenciada en donde concurrían al mismo tiempo dos edades muy diferentes una de la otra. Una pizarra amanecía a mi izquierda llena de ininteligibles operaciones, letras, abreviaturas acompañadas de vectores, con resultados nunca vistos por mí. Caligrafía esta que no dudaba en transcribir literalmente en mi cuaderno, para luego, en casa, intentar descifrar ese mapa que guardaba un tesoro que no cabía en mi imaginación. Su jarabe de palo lo recibíamos con alegría, era la botella de ron de ese barco pirata. Nos hacía reír, qué mejor educador que aquel que ante el dolor nos enseñaba en el aguante a desmitificarlo, hasta el punto de no sentirlo, y ser capaces de superarnos nosotros mismos ante tal debilidad. Nos enseñó a ser fuertes en los fracasos, a caminar *sobre el tablón*. Supo como nadie hacernos estimar eso de *la letra con sangre entra*; que cuando ya estaba fuera del colegio y, lógicamente con más edad, pude leer *El diario de un ladrón*, y al acabarlo lo cerré con esa seguridad tan decidida que tenemos en la adolescencia, mirando al cielo, con una claridad sin eclipse vi tras Don José a Genet, dos piratas, que no pueden existir el uno sin el otro. Abanderados de calaveras cruzadas de maldad y dolor, dos cicatrices que nos acompañan en todo viaje y porque sin pecado no hay literatura no llegan nunca a cerrarse, abierto en un *sin-yo* permanente expulsado siempre al afuera, a la mar. Y al resucitar como cabo mortero en medio de una maniobra con fuego real, montado en un carro de combate que dirigía mi alférez Brea, di con mi primera obra, que no dudé en apropiármela para luego presumir, ya adulto, en una de mis tantas acciones en la calle. Se trata de una performance que hice en la Gran Vía, en la cual

abordaba a los transeúntes, vestido con una bata blanca, revelándoles que era obra suya. Obviamente, al declararles su autoría les invitaba a que firmaran la obra que naturalmente les pertenecía. Todos los artistas corrientes, si me permiten, artistas reclutas, dibujaron su rúbrica sobre mí, y a todos ellos les preguntaba por su nombre después de pasar a ser de su propiedad y uso, nombre que cantaba seguidamente por flamenco a viva voz. Así oía yo las listas de clase, como después en el servicio militar, cantos que por un instante eran arias personalizadas, que como pelele te alzaba hasta el palo mayor y luego te volvía a integrar en lo igual, mal llamado uniformidad. El uniforme no uniformiza por sí mismo, necesita de modelos de rivalidad competitiva; libertad mimética de asalto con un abanico de posibilidades que se nos brinda con un cargador repleto de un surtido de munición trazadora, que señalan objetivos de estructuras. Hay gustos como tiros para todos. Tenemos que pertenecer a una diana, ser de algún *equipo* de combate; María, patrona de la cultura de las diferencias, cubriéndonos con su manto, en todas nuestras manifestaciones, a su apostolado, tan viscoso e indeterminado, pero es el mismo de siempre, llamado ciudadanía; violento en su mes de celo-terror, animado en la gestación de futuros faraones que ocuparán las viejas pirámides asaltadas. Pero ya desde muy temprano me dediqué a la negación como afirmación rotunda, maniobra que a mi alférez le hacía sentirse muy orgulloso de su cabo: *¡No soy artista y menos joven!* Y detrás de nuestra escuadra iba todo el batallón.

Porque Don José está perdido como Carlos, yo me sumo a ellos, a otras guerras sin posición ni gloria. Desde mi garita me despido del mundo que se piensa resuelto; bajo al comedor, en el cual, todas las mañanas cuando doy el desayuno en el albergue me devuelven el saludo con olores profundos e inconfundibles de la pobreza: un *buenos días* de la inutilidad en flor mansa, lo rechazado como tronchado en hoja de laurel para el guiso; olor de café entre alma y ropa, como también entre lo que guardo y hablo, entre mis opiniones y formas. De fuerte olor natural despido mi habla, sin frasco que la guarde; y cuando narra, porque no es del perfume la poesía, sino de *aroma del tiempo*, se guarda barroca entre pliegues, buscadora de chinches y otros parásitos que la corona. Y por supuesto, no soy dosificador, porque mi olor ahuyenta a toda porción de césped que intente absorberme bajo su misma forma: a simple vista son todas las hojas iguales, pero cuando te aproximas son todas diferentes. Pero como el césped es en la distancia y los piojos en la proximidad, me quedo en la naturaleza, en la acogida, a recibir a todo aquel que llegue y abrazar incondicional su dolor cercano. Porque me he liberado, gracias a Dios, de la corresponsabilidad, ahora es mía también esa comezón que dan las picaduras de los que se aprovechan de uno hasta llegar a la sangre de uno. Sin pedir nada a cambio, ya no trabajo más en lo que amo. ¿Será por eso que Jesús de Nazaret nunca escribió nada?

## ANDARCADIA I

I never wanted to write, and much less be a poet. And painting was a job because of the effort to demonstrate to everyone else that I could do it. A life designed under the jealous tyranny of self-love. My performances can be described as cheap insolence, with a dash of camouflaged violence. A gift, the violence, unwrapped before the audience, which I use to feel myself above it and far away from it. An entirely romantic strategy, with castle, princess, and tower.

My desire has always been to be-like, never to be-it. Yes, only pretend, with the goal of feeling different from everyone else, thanks to my conscience for to-disguise. My imitations remain open, history does not interest me. Some say halfway, and they are right. I say sheltered, and they call me irrational, in the masculine arms of father failure.

I am a disguise, a tool of concealment, intent on pointing at a disordered objective, so that everyone else sees me not as I am, but as what they want to see. To do end I have to be more than my model that I want to represent. Right now, trying to be more than the artist, the super-artist. Superhero, superwoman, super-national, super-paradigmatic... always more than being, super-being: Show-travesty-Superman-Nietzschean. Enchantment, that like all sublimation, makes truth turbid. Truth: The docile light emitted by one onto others, renouncing to illuminate oneself. But I belong to the lie, to the image, and keep writing, obeying ME, and all the demons that constitute it... I SINNER, I confess to You the Reader, all-powerful.

In my fantastic attempts, from my very first steps, I discovered that being a *painting* would yield a gleam to my image so seductive to others that I did not hesitate to dress myself in oil paint and make-up my figure for the contemplation of others. Framed in works such as *child model for Paris magazines; my first Communion in sailor uniform*. Among these first works, *adolescent in a jersey* stood out, a canvas-garment that my uncle and aunt, who I called the *aliens*, brought me from Germany.

This was not a tight-fitting, but loose and long jersey of synthetic fibre. It reached down below my waist, but not to my knees... and was entirely covered by a design of rhombuses in various colours: red, green, brown, and white. The collar and the cuffs were embroidered with the same wool in dark blue. The harlequin that I was jumps right out at you, more Palencia than Picasso (I always felt very tied to the community of the School of Vallecas.)

My *aliens*, even if they spoke a sort of inebriated Germanic language, reminded my of those accused of being *pro-French* around 1800. What I studied at school with Don José, now returned, during the holidays, no longer under the mantel of educational authority, but incarnated in my very own family. I experienced my heritage in the transformation in the other. It was my first stay without being yet conscious of multiculturalism. Somewhat clown-like, since they dressed in loud colours, they arrived



with their circus on a second-hand Mercedes. They came from far-off planets, from the cold and saving, working until getting here. In unpaved villages, without running water, with 125 watts of electricity, they penetrated all the way to the kitchen. The circus family was accommodated there in the gloom and scarcity, in the assembly of public opinion already in latent estrangement. They bring something strange that they do not understand themselves, the quintessence of foreignness, that we will translate into a banality that is slave to the new, the fundamental basis of the clichéd stereotype of Spain: super-new. What would donkeys, cats, dogs, chickens... think? All of them, aliens in a cemented Babel EURUVISIÓN.

Well, since I am not a domestic animal I was seduced by what is strange. From others I have always stolen the desires to be. Emitting a light of parasitic negativity for the common person. This is normal, after my agency... and it is through their violent looks that they rekindle in me the desire that my lie is theirs. How paradoxical, isn't it... they desire what I have stolen from them! In his action of stealing the thief honours what previously was unappreciated, elevating its value. Without personality I realise this job with the silent, and very much at hand, ocular tool. Looking is the true desire I saw myself drawn to. For this, more than solitude, you need to sit in nothing. Inhabit the corners of invisibility, and this is no metaphor, because these places truly have the power of making you invisible to others, and thus work with your eyes in camouflage in the direction of all the eyes that move around there. The corner is neither a phantasmagorical castle, nor an intellectual seat, much less prostitution, it is unfaithful oration confident only in oneself. Expelling God I replace him in his seat; like the text, I am the text itself. The same happens with the image, I am the painting of an artist that renounces, the very essence of authorship, because negating is the greatest affirmation (thinking of those artists who refuse to accept the award...). The subject is a god in himself, an artist without a word, and therefore he has no other choice but to use the audience as his medium. And when I am in the heavens I am the mimetic sharpshooter, crystalline by transparency. Dressed up anew, the latest hegemonic model, I get ready to hunt.

First you gaze approximately, probe the human fruit basket. From one side to another, each time more slowly... so that ultimately you light upon the fruit you want to devour. First you focus on any part: the hand, the foot, the hair... it doesn't matter if it is the peel, because this fruit with its heart is already yours. And you throw your gaze again and again like a hook at your victim's eyes. Because, without a doubt, the eyes will bite the crystalline hook that emits an apparent truth. The eye plays dead in the current of being. It is the eye that has to take the first step, you keep the violence for after it bites. You pull forcefully and pull it out, whole, for your correct uniformity. I dress up in what I have hunted with a mantle of fake resurrection, buttoned up with its jealous eyes. Resolute like a bolt of lightning I fear no storm. My truths are the result of my games with the rest; without them, the deceived audience, there is no auditorium.

Ever since my infancy I subjected all of my family, under the performance of my multiple roles, to the capricious and tyrannical reflections of that pagan God ALAGENTE, who is on everyone's lips lately, in this Parnassus of ours known as Ignorance, inhabited by cyclopic citizens in caverns of permanent opinion. This god, who seduced me when I was very young, allows those who name him to appear to others as unique. But his mouth does not know that not everything ends there. ALAGENTE gives back to the new bacchant the same violence of banality that he has hurled against his victim: Everyone under the tyrannical yoke of this mirror-god: the non-differences, while we believe we are the most original, although we are all a herd, sheep awaiting our liquidation. Each one of us in his pen, irrationally obeying his crook, interpreting the profile we are supposed to perform. Why are we what we are? Why do we believe what we believe? Why do we decide what we decide? Why do we act the way we act? And if I never wanted to write, why do I write?

Unanswered questions. Admirations, flowered, in pots, standing lamps, as in furniture, sculptures, and paintings that decorate the entrances of normal temporalized, subaltern light. The signatures of the author of this installation appear in the boxes at the end of a corridor with its own light that does not depend on the light of the common spaces. The lift leads to individual floors, where we protect ourselves in the invading suspicion behind a letter: A, B, C ... right, centre, left ... subfloors of depletion live behind those armoured doors under autonomous pressure.

All of my family went to live behind a letter. These were years where I perfected my mimetic capacity. Among my friends in my new school I competed in the agency of their memories for the good of my secrets, and so seduced them with my lies. We say *lies*, and it is plural, because unlike *truth*, which is always radical and singular, it is multiple. A lie is thunder wrapped in truths. A touch-friendly paper, adorned with beautiful ornaments (predictable errancy, the less free, when freedom is defined in archives) decorated with a big bow of competition. A bow that does not bind, it chokes! Of all my deceptions the one that fascinated me most was the model of an orphan.

The vast majority of students in my school were orphans of miners and workers who had laboured in construction. I was awarded a scholarship, like all of them. But I did not lack parents and therefore my bursary did not cover the full cost. I was given half board, in contrast to the others, who had full board. I was a half boarder, the others residents. I knew my gift and my deficiency did not bother me. I worked hard on my orphan simulation, so much so that my parents went to a better life.

As an orphan, I got into the homes of my friends from the neighbourhood, looking for families, not a *family*. Each time I performed my intrusive operation I felt as if I were one more member of the corresponding fake family, never like a stranger. And more than a few parents unconsciously played at me being their adopted son. Logically, this caused terrible jealousies among my friends, their true children; my new *parents* proposed me as a role model for their authentic repetitions. More studious

than them, more responsible, more mature, friendly and social with older people, more and more, super-more, never true. I did not hesitate in helping my false brothers in the homework assigned us in class, and even in giving them good advice in how to deal with our parents. One day, an adoptive family among so many even gave me a big surprise with a huge cake and party on my birthday.

All this caused so much noise that it reached my parents and revived them from their phantasmagorical state. Back at the castle they locked me in it.

**And from epistle to rehearsal I** disguised myself and with the aftertaste of the cake I got drunk in bacchanalian solitude:

Here is the cake for the new paradigm, what is usually called the new season. From ermine coat to casual wear. In the obsessive call for a drastic change its deficiency glares. They are trends, each one deserving a costume different and original from the previous one. There is no choice in the outfit, what we are, what we live as most of our own, our secrets. Desire makes us rapists, penetrating the intimacy of an other, with the only desire to be like him. From what one talks about, what one wears, it does not happen, or has already been; this is the first rule of a designer, not only for clothing, for furniture, but for ideas. Crises live in the need for a change. Quietist mannequins under obedience to PARADIGMO, we inhabit houses that are shop windows. Without free will we allow this aesthetic demigod, born of Alagente's eyes to dress us, with the power to ensure success, fashions, they actually are failures, and prevent us from seeing the miraculous routine, recognizing ourselves in our vulgar existence. The rebellions, like what is new, are escapes, in fear of this god and his aerial violence towards us, the scattered and frightened herd. But all this confusion leads us to the violence of one herd against another. It is the work of Satan, founding prologues, in opposing fans of ideas. Airs, always new airs of recent days. Could it be that this world, made after our likeness, is in perennial bargains?

### **And from the essay to the novel**

"Where is Saturnino?" I asked my mother, ready to play with him like every afternoon after my afternoon snack and having finished my tasks.

"I've taken him to the doctor," replied my mother, with a sweetness unusual in her. "He had a cold. He will return soon. Within a week he will be with us."

She looked me in the eye after her answer and then gave me an ounce of chocolate, knowing how much I liked it and that I rationed in small doses from snack to snack. I, innocent, enjoying the *drug* did not worry and engaged in some idiotic game. The week ended, and restlessly I waited till Monday to return from school to be with Saturnino again.

"Saturnino, Saturnino!" I shouted, entering without greeting anyone, desperately looking for my duck, after my father opened the security door, following repeated and penetrating sound, altered in my finger into loud rings.

“Here he is. I have him here” said my mother, bringing me a dark bag that held something big. She opened the package and the gift appeared... Saturnino was stuffed!

“Where do you want me to put it, Julito?” asked my mother, with my father behind her, both silently waiting for my answer.

But I did not respond, I just looked at Saturnino. I was motionless, I do not know if more than him. Both of our gazes frozen, we were two mummies face to face on a decorative landscape: his, ground with stones and some rushes; mine, family home, in a corridor with a dresser.

“Look, Julito,” my mother said gently, “on the dresser so you can see him every time you pass by ... OK?”

“Pay attention, shit!” exclaimed my father, waking me from that minimal but deep freeze.

Suddenly I came to life. In a thawing that was still unfinished, awkwardly looking and gesturing, searching for Saturnino, although he was before my eyes, but without success more than lost, half-found. He was there but he was not there. He had that peculiar gesture of his when he turned his head while I ran behind him down the corridor. When I almost caught up to him, he stopped and bent his neck to let himself be caught in my childish hands, as wild as they were tender. This now frozen head ended in a beak, painted in an unreal but more attractive yellow. He had all his feathers, I would say even more beautiful than when he was alive, their colours were brighter. His legs, seated on the base, appeared immaculate. Like my shoes, which every Sunday morning I cleaned of dust and mud, applied shoe polish to them and then shone them (this being a job my mother accustomed me from an early age) to go to mass, all combed and neat. What had been a living animal, was now more alive after its death. It was, if I may, much more than a duck, a super-Saturnino. Painted in oil, it looked like a resolute ornament, awaiting its other replicas to represent that macabre dance together, which I later found out, in my performances of a young artist, were known as installations.

In one of those art fairs known as Solferiáceras, I exposed my artist's skin like a carpet, finished off with a head that not only had the eyes wide open, but also a mouth displaying a set of teeth white and sparkling. A hunting trophy, which together with others realised in paintings, sculptures... convened in this circus of periodic mimetic struggles between thousands of artists. We are slaves fighting in the public arena, but alien to ourselves, to conquer the inclusion in the artistically correct, through these Olympics celebrated in honour of the god Curator.

Trophies earned in hunting trips along the length and width of reserves, subfloors of intimacy, for the posterior dissection of the hunted wild animal. All with the goal of selling furs for the decoration and comfort of the life of future buyers; and why not feel a bit like hunters, not only for the action of paying, but also for cataloguing and constructing texts for the justification of that grand taxidermist mausoleum called Reinaikea.

My mother does not know, and my father less, and it took me years to realise it, but the dissection of Saturnino was my first action as an artist. For although the idea was hers and the execution the taxidermist's, I transformed myself into the de-generated image of a duck.

### **Oracle is a conclusion**

And she held my hand in my customary sacrifices and I no longer had to honour him with blood. His will is mine. And what came out, literally, is deeper, literature, earth in a continuous tide. In my last image I saw Julito dead. I listened to MascXmaduract, who was the executor of my terminal sacrifice. In an effort to convince me, he did not hesitate to enter my dreams, placing his conscience in mine (from the Latin *conscientia*, shared knowledge). He thinks me and we share a secret (for a secret to be one it has to be shared). He tells me in a sweet way, yet dominant voice, "You must die, forget it!" I do not want to hear him, of course, pretend to be deaf. But one night in a deep sleep, he appeared again. I open the door to access my third left, third door, ready for my holocaust newspaper. He is dressed in a gabardine, waiting at the end of the hall. One hundred and seventy centimetres, seventy-eight kilos, dark, short hair, masculine, active with a pistol in hand. And he gave me a new name that he made me promise would always be kept from others, only he could use it to call me. After the shot I rest in baptism, my disguise ceased being a stutterer. In the contract my hand renounces all murder, because writing is for victims. And to all those calves, Alagente, Paradigm, Curator... I let them pass, because my path is tied to the circumcision of the heart.

### **Note on trimming**

Because one writes before writing and lately I cannot, because I lack concentration, I have searched for song and have only harvested failure, verses. And I must admit that I have underpinned this text by referring to trips already made by the misfortune of others. Embarked on the lie, exhausted from not going anywhere, my task concealed another one more important that I put aside as being more resigned, the silence. An exile which I do not fulfil, it is beyond me.

### **Edging of last words**

And lying on my bed, my body aching to the soul that never came, from an entire lifetime on a ship eastward, always eastward, towards Talavera, consumed by a fever of truth, which is wax boiling the contradiction, a sweet and strong hug, it gives me comfort, hope, a candle attached to nothing, finally shuddering and fear disappear from my face, embraced by what I searched for in diversion, the Abrahamic prepositional desert, because the exploits will never be due to my own achievements, because I am your child, I die in your yearning, after my last breath, Andarcadia.

## ANDARCADIA II

Subject to the will of my father, I was led by the hand to a football field with the intention that we would together watch my first and also my last match, played between two teams of the regional third league of Madrid. The encounter was played out against a backdrop of a cold morning before the curtain of an colourless overcast February sky. To my surprise, the summons for that morning not only was for me, but for friends and acquaintances from my housing block, as well as from school. All of those of us cited lived within the same radius and the football pitch was its centre, circumscribed in its game of jealous area, the mantle of a mother named *barrio*. The other, which was not under her protection, the netherworld, was the outskirts beyond the radius, that which is always outside, more outside than offside even, which even then still has its outside, because there will always be an *other*, a scapegoat we will lay all the blame on, for everything that is likely to poison relationships between the members of a community, a rite of expulsion that requires an innocent victim for its sacrifice, with a conciliatory outcome. Hence, the fair play that our elders advocated when we kicked around a ball, because he who did not kick would be punished with exile.

Each one of us, led by the hand of his respective father, greeted each other with a voiceless look, our eyes still asleep. There was no doubt, this had been hatched by the adults earlier, it was the work of them, who rising, after an outbreak of enthusiasm in the mimetic net, the group, in a unanimous contamination of belonging, arranged a week in advance all of this rite of passage, which now returns to me from oblivion and I try to cut through in order to reach what has been lost, blaze a trail so that you, the reader, can move along this path that never disappeared completely, because its trace left such a strong imprint on me, although hidden among the undergrowth of time. Now, words, like water for the mud, provide moisture to memories, the necessary plasticity to give shape to what is dormant in the mosaic, the puddles that accompany every childhood. And it was before the bar of the most popular neighbourhood pub, *El Barquito*, where said act was conceived, exactly at hour of the aperitif, following Mass, before each one retired to the different paellas that the mothers had finished preparing during the hour of draft beers, vermouths, bottles of beer, some red as well as white wines.

More than one father was seen approaching with two sons, one at each hand; but some also had behind them other sons, though separated from the paternal nucleus, who came in a condition of temporary state adoption. They were the sons of some neighbour who could not come, since this *gathering* coincided with his work schedule or some event, *who knows?* ... and some paterfamilias, who lived next door, offered to take them so they could attend the ceremony. But what was common to all is that there was no mother, no sister, who accompanied us. We formed a male herd, a zigzag

migration united by the same fate, all of us to the centre, to the football pitch. It was much like the migration of herbivores in the Serengeti (a lay flock, a flock of citizenry, all of a voluminous viscosity) seen in documentaries in front of the television, with a snack in hand, not without having done, if not all, at least much, of the homework assigned us in class. We converged in small groups to the human flood, and it was only five minutes of pagan pilgrimage, muted bacchants, as it was too early still to engage in the *sparagmos* in Olympic dithyrambs of football fans, who certainly, when things got hotter in the middle of the match, would appear in boastful cries of despair at some forward's mistake, a foul not whistled by the referee, or at a goal, which for some was a source of joy and others of despair, but both representations derived from the demonic thoughtlessness in which every mass of people is called to belong to a team, a group, identities of socialisation.

The herd turned into the street in a growing torrent, magnanimous yellow blocks bestowed on us their blessing. They were four towers built under official protection, pharaonic, rising to twelve storeys each, which silenced us when we passed before them, obliging us to lower our head in a sign of respect, since it was totally forbidden to gaze at them eye-to-eye; whoever dared to look up at the façade automatically was turned into a lamppost, illuminating the neighbourhood nights for a lifetime: an I-lamppost, in complete, proud identitary solitude, condemned to never leave the neighbourhood. The four yellow watchtowers guarded the temple, the holy centre, located about two hundred meters from them. To reach it we invaded the park, a hillside that welcomed us in our golden afternoons, hours without parents; a time now made into a place and that after its loss unveiled its name to us: Andarcadia. There, in hidden hours of childhood occurred what is prohibited, it was not a territory for interpretation or justification, it was the Truth always longed for, for it will never return to us, poetry. And I suddenly realized, as if I had awakened from a deep lethargy caused by some potion, which my mother surely gave me mixed in the breakfast milk, a drug for neophytes on our *great day*, which losing its effect for an instant, I could glimpse, between the veil of a smoky dream, what really was going to happen was another game, a ritual of football simulation involving the burning of the experience of our secrets, that useless memory built of cardboard and remains: rubbish. The goal was to sweep once and for all those communities, slums that resulted in settlements of sub-memories, and force us to accept, as our adults had already done, that we are plots, enclosed measures of meaning, memories torn from any possible evocation. And this entire ceremony was to take place under the bricked gaze of four yellow gods, the holocaust that was really going to happen there: the burning in a huge bonfire of the futile, that which has no point because it is all tied together, phylactery, and separated into fragments, into short paths of prayer, in order to better study it. The specialist bishopric against innocence, the inevitable clearing in the forest for the loss

of sky. And all this happened under the strong and silent gaze of the four yellow gods, a game invisible for the public, engrossed in another lesser game of the ball.

Once we had arrived at the field, the match started. As popular as my figure was, like that of the rest of the neighbourhood children, it was disappearing, cloaked by dense sadness, my ally in the struggle against the fate that loomed relentlessly. I tried without success to enter the performance of my correct model, which I silenced with all my strength, so that it did not harm me with its claws and devour me in phantasmagorical power. Unfaithful, trying to hide under the goofy enthusiasm of my colleagues from those games, now turned into ashes after the incineration, I escaped as if by magic without having to leave the guild. Unconsciously I received the light and, without understanding it completely, I realized that if I was weak before this act of initiation, and if I did not renounce them forever, I would be driven by that wave that still weighs on me, in that rite of belonging to a model inherited even before my birth in this world, a predictable caste, prejudiced, puritan through its transparency, without secrets for uniformity. Excitement for this day was expected of me, and that I join them for life in the Sundays prayed with the family, football, and with an afternoon as boring as the grey ear stuck to the transistor radio, attentive to the outcome of the football pool, deciphered throughout the afternoon like a rosary. But I dishonoured myself in tears that gushed upon seeing myself in such a desolate circus, I panicked and tightly grabbed the railing that surrounded the field, I lowered my head and my father, noticing my sobs, asked what was wrong. I replied, not without fear that he would discover my betrayal, that I felt terribly sad and it was not because of this football spectacle. Overcome by my desolation, I could not hide my profound sadness, I raised my head and showed my eyes, from which tears poured, revealing their path on my soft, convex, pink, and cold cheeks, two tiny piles of sand in the dew, and I begged my father to take me away from that scene in which he had plunged me.

There was no gesture from my father, nor look to ease my grief, let alone a hug, to try to calm and dominate me, to protect me from the pain that I suffered and rescue me from my shipwreck. Only silence, without taking my hand he made me understand that we should return home. Behind him I retraced the route with an accelerated step. Before fifteen minutes had elapsed in the game we were back home.

We got home, my father opened the door and I closed it after entering. He went down the hallway directly to the kitchen, where my mother was, while I stayed in my room next to the front door. I went in, closed the door, and sat on my bed. Now calmer, I looked through the window and saw, like nervous mosquitoes, the players coming and going after something that was invisible from my height, apparently the ball. Distant shouts could be heard, hoots from the audience, contrary to the deafening silence of retreat in my voluntary cell. I also heard two adult voices of abstract sounds, a language of resentment because it was unreadable, the walls muffled their meaning,



but their language belonged to the misfortune of two parents emitting voices of exile to a child who had not accepted normality.

I knew my prayer was not of this world, let alone of the yellow towers, and I renounced it thanks to another (a world implies a prayer) that is not mine, but of a language much more “extraneous” since it is forever unlocatable, never quite attached to knowledge, without any myths of progress, it can be seen aimed at the horizon in search of its craved exile, inside lost, one unassisted by one, the other inward. And being an archaeologist for the sake of literature, I delved into caverns hidden by forgetfulness, being the personal *Mio Cid* of my sung misfortune, I found banishment very hidden as a sign, not as a punishment, but as a creative identity.

Since that day I walk away from Sundays and their afternoons, fleeing the voice of the football commentator, leviathan of the common sadness, as there is no place that it does not suffocate with its aural violence emitted via radio or television; as a shipwrecked person I save myself by not fighting the rage of the *maelstrom*, to fall into the arms of that other voice that wraps me in twilight silence, calm in light blue, shelter of a sky, singing in my ear what I can not accurately perceive, because the language is of clouds always changing their words, and which in the following I will set on paper, my choir of captivity:

World, and amidst it I rise in multiple tools on paper, goodbye to sipped flights of short steps, hummings that enfold an entire time, complicated under the light of experience, my cut stems, here the verses of renouncement, hurried, they almost reach the smelled bone, and then tasted, a fruit stirs in our hands and shrinks into tiny silences, hidden under the pistil of Parousia, waiting for the end of the text already rested, because unopened there is always the occurrence, it deceives us by its mere appearance, although it keeps Baroque seals deepening burrows of the soul, its mordant slashes hurt, because it is not normal to expose oneself to the tame encounter with the absolute, but, and if possible, let me sleep, like the dead waiting for spring, even if these are my last songs, short like life, which once sung disappears among underground galleries adorning me aimlessly – Perhaps looking for a root? Perhaps given up on? – ours is now, disappearing in each prayer, ignoring the simple, withdrawal in the chest by a shield forged by ghosts, which, more than defend, alter the tranquillity in each of our actions, chiselled on the gaseous metal, trivial representation because it has no setting, it evaporates infinitely, fleeing in the attempt to be fixed face-to-face with admiration, with eyes that have had to look out to sea, much further than how is commonly looked, so that the trail is not discerned, among the waves lead to sleepless nights, dragging chains that are words one after another, to serve as slaves for the ungrateful beauty that is banishment, inventing songs with chorus that are cushions for the nap, and so generous is this work of domestic contemplation that it accompanies us we repeat and we repeat once more in the absence of an oasis lounge, in the roof palm trees to the sky of a blue bird triune in eternal tapestry, embroidered

in false spring reaching this crossroads, between victim and victimizer, between the direction taken by him who chooses to unwrap the gift and he who is ready for the work of unveiling, I quit by choice it is left under that sign engraved for those who decide on the yearning for the lost for the chosen, the unleashed light alone consumed in the same gift open in the path of the always-being-released of the knot, a rowdy mass of hair that will never turn its head in response to the goodbye in stolen verses, it gets lost in my parallel route fence that surrounds the thief in trying to jump over it and steal what has not yet seen the light, steps of the beloved face that will never belong to the visible, unless is through the mirror that returns its image, what happens after the garden of the troubadour, his walled apprehension, the verses that are fired, discerned arcane, indolent secret, because it lets itself be taken it is lost, of night dew meaning, gift of *lacrimae*, in Arctic tongue for the initiated in failure, it comes – do you not see it? – so beautiful in the last wandering of day that it works you in uncertain hours, a tired party, wrapped with cardboard, her mantle of advent, because having clean eyes is so that a look numb and blinded by the light of the world can accept what it cannot understand, and in full confidence, not being, but dreaming the child in the arms of the verse lost like a father, which is nothing but poetry, but begging to be under its protection, O Lord, from his absolutist embrace, the pace of its royal crown, the passive ornament, although it separates my head from the trunk the reasonably public guillotine in new Shiva, expelled to the sky-dump, I receive my communion in desolation, from my first and last football game as a spectator: *Eloi, Eloi, lama sabachthani?*

### ANDARCADIA III

I have always been captivated by images, by representations of all kinds: landscapes, because of their shepherds; marine painting, because of the sailors; still lifes, because of their fruits; prints, because of their angels... But, recently, I have fallen prey to three images, namely, three portraits: each one captured in photographs of a different format, medium, and technique. Three faces studied intently by this author, which have once again made him, virtually speaking, a faithful model of that very distant state of infant unconsciousness, submissive and obedient to the requirements of the portrayed person's gaze, with the appearance of the involuntary writer; a doll stuffed with realities now dead. She, a super-toy of poetic mechanics, veiled by all kinds thanks to the immense shadow cast by any wall of a steel factory now unused, abandoned to her own negativity: time without work, a sinking under the ground of thrones of performance and of conquest; disguised as three faces of life, I am no longer work, and less place, but time: a shepherd sailor in a still life under the beam of light

called *Angelus*, rotting the dark side of each one resting on a fruit bowl. And, because images speak elliptically, I regain the implied subject, the one before speech, wrapped in amniotic fluid, a suspended *ego* that floats over lines like Him who walked on water.

I saw Hermann, the father, for the first time online. His image prompted me to read the letter of reproach written him by his son (Kafka). I learned, after reading it, the techniques of blackmail, as metaphorical as the *Letter to the Mother*, still awaiting to be written. My encounter with Agostinelli, the chauffeur, took place in a book that collected several texts by his passenger (Proust). His image stopped me as a reader, to then accelerate me downstream, jealous of the place occupied by the author, down the slope of the desire to be his co-driver, I got angry with the same acceleration that false necessity compels, all for being the alternative, his alter ego. Carlos, the homeless man, I met on an A4-sized poster on a wall. Carlos welcomed me under his own name, all he had he offered to me and I, thief that I am, appropriationist and vandal, author via theft, I overreacted as the good representative and activist of the poor that I am. I was sheltered under his baptism, giving me refuge, and without losing that moment of confidence and vulnerability of Carlos I did not hesitate to expel him from his inner voice, with the intention of occupying his burrow. I stay by liquidation, evicted as a shop with the glass entirely painted in white, waiting to be sold or at least rented.

Three pictures I need to narrate, three saints contained within this even more golden legend, *charred legend*, as it had been burned in a bonfire, turned into firewood: the father, the chauffeur, and the homeless man; and to each one of these three correspond, in order of appearance, a book, a car, and a shelter; fires that each exhale a different smoke: a reader, an author, and an *ego* without attributes, a heading without a subject (a scribble searching for the sky is authorship). The three together form a lake, a living text, my shadow ever changing, depending on the light thrown on this body not yet dissected, inviting me to lose myself in the mud outside, organ of the most concealed opacity. This lake loses all its proper names: Hermann, Agostinelli, and Carlos, in order to result in only one: Don José, the math teacher in my third year of primary school. Of course, I have no name in this story, only the shadow of the signs that form it; one name among many, of any virgin in a current of indirect light.

Under an attractive sky, wrapped in secret uncertainty, of these three images that attempt to speak, to carve out a niche of biographical light under this darkness that impedes it being storied, they now swam between the sheets in the form of three large golden carps, between the waters of a dream-green vase in porcelain. Muddying the large pillow, my hair algae, agitated between nightmare and mud, monsters dive, three Cyclops in dinnerware ornamenting my dead figure, the new Ophelia: the myth is no longer represented wrapped in nature, but rather, Ophelia encompasses nature. As ornament of her dress, the indifferent, a drawing that never closes. Ophelia is where all of our present flowing will end up, our smooth appearance to the deep negativity, death asleep in our basement. We need the differences; they provide us with

moorings, signs for salvation. Amidst common deep seas we give birth to new gods of meaning. But, as they are gods, they will save us halfway because they are plural. If there is no complete break with them, if we do not stop to repeat holocaust after holocaust, work after work, the new after the new, over an ocean, even if it changes state: from liquid to virtual, but always violent with any yearning that tries to ply it... we move in the condition of the shipwrecked, of navigators adrift and returned, to fall back again, now from a new port with a different tool, to repeat the same operation again and again. Unequalled nausea, anxiety that erases us by immobility, although in apparent motion, wishing that which we will never have, unless with violence over another, in the undertaking of appropriating what is not ours. All evil focused on desiring the alien. Not having is our salvation, free us from the Sisyphian stone.

Oracle of Don José:

Oh, Hermann, father of desolation! I beg you, now penetrated by your image, to let me fall into the pain of secrecy and self-denial in favour of you. I wish with all my longing to be your son and, as such, be an obedient I, trusting in the authority you give me, the respect for your home in silence underpinned by chapters. I listen carefully to what your gestures and glances tell me, a living book is your image, which I am not worthy that it enters my writing, but a word from you will suffice so that the song of your pages gives me shelter. Unreal, always unreal for those who build licensed windows in squares. Your voice dictates to me, conveyed in its protective masculinity in a mandatory direction under your will, like all art that makes life even more incestuous. Oh, Father, let me be your son! Bestow on me the grace of the prisoner-author, the captive for the rest (the rest consisting of memory, spolia carefully dated and exhibited inside in glass cases) on an island of memory, protected in false imagination, but never unfaithful to my failures. Yes, your son, the repetition, not only of your voice, but also the echo of your image, the kiss of renouncing to be oneself: a mirror of an I that, saved by you, subject to the robust shadow cast by the column supporting your Cistercian vault, so old that it guards me lovingly as an institution. Protector of loneliness on the path, as scapegoat your idiot in the sacrifice: Never change anything, I beg you!

Agostinelli, I keep you in photographs where you appear, illustrating the books by your passenger. I study your image with a magnifying glass. You sit at the wheel of a car from the early 1900s. I focus only on you, discarding the rest of the nest. I fly in search of the knot, the same one with which you tied he who always accompanied you. I get into the reader's seat, behind, traveling as an intruder. Like every poet, I too do not drive, and I always require a chauffeur to take me on a trip. The word is the chauffeur of my happiness by represented futility. That of the child who cannot fend for himself, dependent, and like the author you drive as co-pilot, I too internalise the word as true vehicle without the importance of my experiences, they are all of my authorship. Where to? Paradoxically, what has been deemed as an alternative path,

while innovative, ages before sprouting, the laureate is rendered in classical plate that corrects all folds, once more the hateful and pure public transparency. Better to take the one-way direction, all the exits, Baroque contradiction, laborious insanity, and like the master said, an impoverishing model: I dress in grey generously bright, and since poverty is always too big for you, I use large sizes that do not correspond to my physical conception, everything is excess for me. Rich in stains, snags, and slashes, folded sleeves dripping in wax by the huge arms of your chandeliers. Grasping non-degradable plastic bags, filled with dark terms and varnished concepts, rubbish in loose rags in trouser cuffs and jacket, that cover up stains over other stains, labyrinthine ornament of poverty for ostentation, bright ashen tincture, covered in bread rust. Concealment for exhibition, of what we wrongly call pure-blooded words, because all together they form a cryptic language that even looks like an open grave of the not book yet closed. In my pockets, with pouches full of holes, they mix in an tousled ossuary: cigarette butts, some penny coins, used metro tickets, sunflower seed shells, bread crumbs and lint... the miniscule, disordered dust of the poet, his aimless treasure, gems that are not, because they do not have, nor have an island or a chest of solitude, because his sewing without points, only commas through which a sentence slips into another sentence, and another one, endless well, that bottomless lining (literature never reaches bottom, but it does not drown). Not for misunderstanding is its captivity bound to silence, but rather, already consumed by that public, that one so good and popular that founded it, they throw it overboard, without contemplation, the poet and his destiny of an empty container, all of his song a rest in the rubbish sea. But it is he who provides me with the testimony, disinherited embrace, the wake as steering wheel, the naive crown when we venture to read a poem for the first time, we hear after the last verse the lighthouse: failure is a fiesta!

Carlos, my fascination with your image comes directly from the poster that gave you life. Taped to a brick wall on the entrance to a shelter I saw you and from that moment I became a devotee of your image. Poor and, unlike the father and the chauffeur, you have neither representative nor reference in my desire towards you. Under your photograph there was a handwritten note: "Wanted, if you see him notify us", and then a couple of phone numbers; logically, if someone should recognise you and so be able to inform them of your whereabouts, unknown to those interested in finding you. But before they found you, you found me. My gaze in yours cradled me on a shipwrecked sign. A charlatan who scorns to obtain everything he needs. The lullaby you sing for me dissuades me from the abyss, saves me, now a mother, because you are the queen of poverty, loving her children. If you place your ear near his chest your hearing will open to the murmur of the milk that saves us, an internal incestuous river between our silences, the living water that we hopelessly lose between our fingers, like humming, the babble of a baby called for the first time to suckle. Because images are alive, are escaped, and transform us into the meat of still lifes.

And here we are, trying to clear up the paradoxes we sink in, living hells made to our measure, loneliness in reserved areas. Being the same dolls that we have made, docile scribes at the command of what is apparently lacking will. We make into a theatre of romantic life what is proper of one who does not desire anything. We invent characters that we erroneously designate as an object of inspiration, when in fact they are the true authors (remember: we, the poets, do not drive cars.): chauffeur-father-poor man.

I must confess I always wanted to be Don José. He always dressed in a white gown, a cloth hard and sober to the eyes. Ever since my first *driving school* classes with him he taught me what paradoxically is not made to be resolved, but to be funnelled through a secret passageway. These were formulas written on the blackboard for the students of a higher class, with whom, for lack of teachers, we were forced to share the classroom. I recall that after the first hour was finished he opened the giant screen that served as a wall to separate the two classrooms. And in an *Open Sesame*, we were suddenly an enormous undifferentiated room where simultaneously two very different ages concurred with one another. A blackboard appeared on my left full of unintelligible operations, letters, abbreviations accompanied by vectors, with results I never saw. A calligraphy I did not hesitate to transcribe literally in my notebook, to then, at home, try to decipher a map guarding a treasure that did not fit in my imagination. We received with joy his thrashing, it was the bottle of rum of that pirate ship. He made us laugh, what better educator than one who taught us to demystify in endurance, to the extent of not feeling it and be able to surpass ourselves before such debility. He taught us to be strong in failure, to *walk the plank*. He knew like no one else how to make us appreciate *spare the rod and spoil the child*, so that when I was already out of school and, of course, older, I read *The Diary of a Thief* and finishing it I closed it with that determined certainty we have in adolescence, looking at the sky, and with a clarity without eclipse I saw Genet behind Don José, two pirates who cannot exist one without the other. Standard bearers of skulls entwined with evil and pain, two scars that accompany us in every voyage and because without sin there is no literature never heal, open in a permanent *without me* always expelled outwards, to the sea. And being revived as a mortar corporal in the midst of a manoeuvre with live ammunition, riding a tank driven by my lieutenant Brea, I found my first work, which I did not hesitate to appropriate in order to boast, as an adult, in one of my many street actions. This is a performance I did in the Gran Vía avenue in Madrid, in which I addressed passers-by, dressed in a white robe, revealing that I was their work. Obviously, when I declared their authorship I invited them to sign the work that was naturally theirs. All the common artists, if I may, recruited artists, drew their signatures on me, and I asked all of them for their name after becoming of their ownership and use, then I loudly sung their names in flamenco. That is how I heard the class lists, and later in military service, songs that for a moment were personalised

arias, which raised you like a straw doll up the mainmast and then integrated you again in the same so-called uniformity. The uniform does not uniform by itself, it needs models of competitive rivalry, mimetic freedom of assault with a range of possibilities given to us with a magazine full of an assortment of tracer ammunition, that aims at objectives of structures.

There are tastes, like shots, for everyone. We have to belong to a target, belong to some combat *team*; Mary, patron of the culture of differences, covering us with her mantle, in all our manifestations, her apostolate, so viscous and indeterminate, but it is the same one as always, called citizenship; violent in her month of zeal-terror, encouraged in the creation of future pharaohs who will occupy the old assaulted pyramids. But from early on I dedicated myself to negation as a categorical statement, a manoeuver that made my lieutenant feel very proud of his corporal: *I am not an artist and even less young!* And behind our squad there was all of the battalion.

Because Don José is as lost as Carlos, I join them, in other wars without position or glory. From my watchtower I take leave of this world that believes itself resolved; I go down to the dining room, where every morning when I serve breakfast at the shelter they return my greeting with the deep and unmistakable odours of poverty: a *good morning* of futility in a gentle flower, the rejected sliced up with bay leaf for the stew; smell of coffee between soul and clothing, as well as between what I keep and say, between my opinions and customs. With a strong natural odour I say farewell to my speech, without failure to store it; and when it speaks, because poetry is not of perfume, but of the *aroma of time*, it retires, Baroque, between folds, a seeker of bedbugs and other parasites that crown it. And, of course, I am not a dispenser, because my odour repels any portion of grass that attempts to absorb me under the same form: at first sight all leaves are the same, but when you get closer they are all different. But like the grass is in the distance and lice are in nearness, I remain in nature, in the host, to welcome each one who comes and to unconditionally embrace his nearby pain. Because I have freed myself, thank God, of co-responsibility, that itchiness caused by the bites from those who take advantage of you to reach your blood is now also mine. Without asking anything in return, I no longer work on what I love. Is that why Jesus of Nazareth never wrote anything?

abandono / abatimiento / abertura / abono / abrigo / abulia / abundancia / acallar / accidental / actividad / acuerdo / adeudo / afán / afecto / afición / aflicción / agotamiento / agrado / ahorro / aislamiento / ajeteo / alboroto / alcance / alegría / aliento / altanería / amabilidad / amistad / amor / amordazar / amparo / animadversión / ánimo / anonimato / antipatía / apartarse / apatía / apertura / aprecio / apuro / ardor / armonía / arrancar / arrebatar / arremeter / asco / asiduidad / asunto / atención / atracción / atrevimiento / atropello / ausencia / austeridad / autoridad / avaricia / avenencia / aversión / azucar / batalla / bienes / bienestar / billete / bonanza / brega / brevedad / caducidad / calificación / callar / calmar / cancelar / capital / carencia / carga / catástrofe / causa / ceder / celo / censura / choque / ciclo / cierre / circunstancia / claridad / clausura / cobardía / cochinería / cohesión / colocación / cometido / comienzo / compostura / compromiso / conclusión / concordancia / concurso / confesar / confianza / congestión / consideración / constancia / consuelo / contener / continencia / continuidad / contraste / cooperación / coraje / corrección / cortesía / cotillear / coyuntura / crítica / cuartos / cuidados / cumplimiento / daño / dar / débito / decisión / deficiencia / déficit / dejadez / deleite / denunciar / derivación / derroche / desacuerdo / desafío / desagrado / desaire / desaliento / desamor / desamparo / desapacibilidad / desarraigo / desarreglo / desatascos / desatención / desavenencia / descanso / descargo / descomedimiento / descomposición / descompostura / desconfianza / descongestión / desconsideración / descortesía / descrédito / descuido / desdicha / desdoro / desencanto / desenfreno / deshonor / desidia / desilusión / desinterés / desorden / desapego / despilfarro / despojar / desprecio / desprendimiento / despreocupación / destemplanza / desunión / desventura / detenerse / dicha / difusión / dilapidación / diligencia / dinero / disconformidad / discontinuidad / discordancia / discreción / discrepancia / disculpa / disgusto / disimular / dispensa / displicencia / distancia / divergencia / dulzura / durabilidad / duración / economía / edad / efectivo / ejercicio / elación / elogio / embarazar / embriaguez / empeño / empleo / encanto / encargo / encogimiento / encubrir / endeudar / enemistad / energía / enmudecer / ensañamiento / entendimiento / entereza / error / escasez / esconder / esencial / esfuerzo / esmero / espacio / especificar / espera / esperanza / espíritu / estima / estorbo / estrechez / etapa / eternidad / euforia / evasión / exceptuar / exceso / excitar / expansión / extensión / extenuación / facilidad / faena / falta / fama / fase / fealdad / felicidad / fijeza / fin / finanza / firmeza / fondo / fortaleza / fortuna / fragilidad / fraternidad / frialdad / frugalidad / fruto / función / fundamental / galanura / ganancia / generosidad / gesta / gestión / gozo / gracia / gaita / haber / hablar / hacienda / halago / hambre / heroísmo / hervidero / higiene / hipocresía / hipotético / honestidad / honor / honra / huir / humildad / identidad / igualdad / ilación / ilusión / impaciencia / imposición / imprecisión / impureza / inactividad / inadvertencia / inauguración / incertidumbre / incompatibilidad / incongruencia / inconsistencia / inconstancia / incorrección / inculpación / indeterminación / indiferencia / indignar / ineficaz / inestabilidad / inexactitud / infortunio / inhibición / inicio / iniquidad / injusticia / inmoralidad / inoperante / inoportunidad / inseguridad / insertar / insignificancia / insipidez / insistencia / instante / insuficiencia / interinidad / intermitencia / interrupción / intervalo / intimidad / intolerancia / intranquilizar / intransigencia / inversión / invisibilidad / irrelevancia / justicia / labilidad / labor / laboriosidad / lapso / legalidad / lentitud / libertinaje / limitación / limpieza / lío / llenar / mal / mansedumbre / melancolía / merecimiento / medida / meta / metálico / meticulosidad / ministerio / miramiento / miseria / misión / moderación / molestia / momento / moneda / motivación / movilidad / mutismo / negligencia / negrura / normalidad / normalización / obligación / obstinación / obstrucción / obturación / ocasión / ocultar / ocupación / odio / oficio / ojeada / omitir / oportunidad / oposición / oprobio / orfandad / osadía / oscuridad / paciencia / pacto / parangón / parné / paro / parquedad / parsimonia / pasividad / pasta / patrimonio / paz / pecho / peculio / pela / peligro / pena / penalidad / penuria / pequeñez / pérdida / pereza / perfección / periodo / perjuicio / permanencia / permanente / perras / perseverancia / persistencia / perturbar / pesadumbre / pesar / placer / plata / plazo / pobreza / posibles / precariedad / precipitarse / prerrogativa / presencia / prestigio / previsión / primor / principio / privilegio / proceso / prodigalidad / profesión / prolijidad / prólogo / proporción / prosperidad / prudencia / pugna / pulcritud / quebranto / quehacer / quejido / quietud / quitar / racha / rastro / recado / recibir / recular / recurso / refrenar / regalo / regulación / reiterar / relación / relajo / remoción / rencor / renombre / renta / **renta básica** / reposo / reproche / repugnancia / resaltar / reservarse / reservas / resolución / respetar / respeto / responsabilidad / restituir / revelar / riqueza / roce / ruindad / saldo / semejanza / sencillez / servicio / silencio / simpatía / sincerarse / sociabilidad / solapar / soliviantar / sosiego / suavidad / subordinación / suerte / suficiencia / superávit / supresión / tacañería / tajo / tarea / temor / tempestad / templar / temporada / tenacidad / tendencia / tentar / ternura / tesón / tiempo / tirria / tomar / tormenta / trabajo / trajín / tranquilidad / tranquilizar / transitoriedad / tratar / trecho / tregua / tribulación / tristeza / triunfo / turno / ultraje / unir / vacilación / vaivén / ventura / vergüenza / versatilidad / vigor / violencia / visibilidad / vituperio / volubilidad / voluntad / zafar /



## **Inmaculada Salinas**

*Tiempo de trabajo / Working time*, 2015

Instalación: 534 cartulinas, lápiz, color, y collage /

Installation: 534 cardboards, pencil collage

29,7 x 21 cm c/u / each

Cortesía de la artista / Courtesy of the artist, and Amigos del CA2M, Madrid



abandon / abandonment / absence / abulia / abundance / accident / accidental / accord / accusation / accuse / activity / affection / affliction / age / agreement / alienation / anonymity / antagonism / antipathy / apathy / appreciation / ardour / assiduity / assignment / attack / attention / attraction / audacity / austerity / authority / avarice / aversion / background / backtrack / balance / baseness / **basic income** / bathroom / battle / beginning / bitches / blackness / block / bonanza / bother / bread / breakdown / breath / brevity / bustle / calm / cancel / capital / care / carelessness / cares / cash / catastrophe / cause / censorship / challenge / charm / chest / chore / circumstance / clarity / cleaning / closing / coat / cohesion / coin / coldness / collision / comfort / commencement / commitment / commotion / competition / composure / conceal / concede / conclusion / concordance / confess / confidence / conflict / congestion / consideration / constancy / contain / contempt / continence / continuity / contrast / cooperation / cord / correction / courage / courtesy / cover / cowardice / criticism / cycle / damage / danger / daring / darkness / dearth / debauchery / debit / debt / decision / decomposition / decongestion / deficiency / deficit / dejection / delight / deprive / derivation / desertion / detachment / devastation / diffusion / dilapidation / diligence / disagreeableness / disagreement / disappointment / discharge / discontinuity / discordance / discouragement / discourtesy / discredit / discrepancy / discretion / disenchantment / dishonour / disillusionment / dislike / disorder / displeasure / disregard / distance / distrust / disturb / disunity / divergence / dough / durability / duration / duty / eagerness / ease / economy / effort / elation / elegance / emphasise / employment / end / endeavour / energy / enmity / enrage / entirety / equality / error / escape / essential / estate / esteem / eternity / euphoria / evasion / evil / examination / except / excess / excite / excuse / exemption / exercise / exhaustion / expansion / expiration / extension / fame / fatigue / fear / feat / fill / filthiness / finance / firmness / fixity / flattery / flurry / fondness / forecast / fortune / fragility / fraternity / friendship / frugality / fruit / fulfilment / function / fundamental / gain / generosity / give / goal / goods / gossip / grace / grief / happiness / harm / harmony / hate / haughtiness / have / heartbreak / heritage / heroism / hesitation / hide / hindrance / homework / honesty / honour / hope / humility / hunger / hush / hygiene / hypocrisy / hypothetical / identity / illusion / immorality / impatience / impoliteness / imposition / impregnate / impurity / inaccuracy / inactivity / inadvertence / inattention / inauguration / incite / incompatibility / incongruity / inconsistency / inconstancy / incorrectness / indebt / indeterminacy / indifference / indolence / industriousness / ineffective / inference / inhibition / iniquity / injustice / inoperative / insecurity / insert / insignificance / insistence / instability / instant / insufficiency / insult / intemperance / interim / intermittence / interruption / interval / intimacy / intolerance / intransigence / investment / invisibility / irrelevance / isolation / job / joy / joyfulness / justice / justify / kindness / lability / labour / lack / lapse / laziness / legality / liking / limitation / link / load / look / loosening / loss / love / luck / management / matter / measure / meekness / melancholia / merit / mess / message / metallic / meticulousness / ministry / misery / misfortune / mission / moan / mobility / moderation / moment / money / mood / motivation / mute / mutism / muzzle / narrowness / neatness / neglect / negligence / normality / obligation / obstinacy / obstruction / occasion / occupation / offense / omit / opening / opportunity / opposition / orphanhood / outrage / overlap / pact / paragon / parsimony / passivity / pasta / patience / pause / peace / peevishness / penalty / penury / perfection / period / permanence / permanent / perseverance / persistence / phase / pity / placement / pleasure / potential / poverty / praise / precariousness / predicament / prerogative / presence / present / prestige / privilege / process / prodigality / profession / prolixity / prologue / proportion / prosperity / protection / prudence / qualification / quiet / reassure / receive / regulation / reiterate / relationship / relax / removal / remove / renown / rent / repose / reprimand / reproach / repugnance / reputation / resentment / reservations / reserve oneself / resolution / resolve / resource / respect / responsibility / rest / restore / restrain / reveal / rift / rooms / rouse / rush / sadness / saving / savings / scope / sealing / season / separate / service / shame / shortage / shrinkage / silence / silver / similarity / simplicity / situation / slowness / smallness / smoothness / snatch / snub / sociability / space / speak / specify / spirit / squander / stage / standardisation / start / stifle / stigma / stillness / stinginess / storm / streak / strength / stretch / subordination / subscription / sufficiency / suppression / surplus / swarm / sway / sweetness / sympathy / take / task / tastelessness / tear / temper / tempest / tempt / tenacity / tendency / tenderness / term / thoughtlessness / thriftiness / ticket / time / toil / touch / trade / trail / tranquillity / transience / tribulation / triumph / trouble / truce / try / turn / ugliness / unblocking / uncertainty / unconcern / understanding / unemployment / unhappiness / unluckiness / unsettle / untie / untimeliness / vagueness / versatility / viciousness / vigour / violence / visibility / volubility / wait / waste / wealth / weigh / wellness / will / zeal /



---

---

---

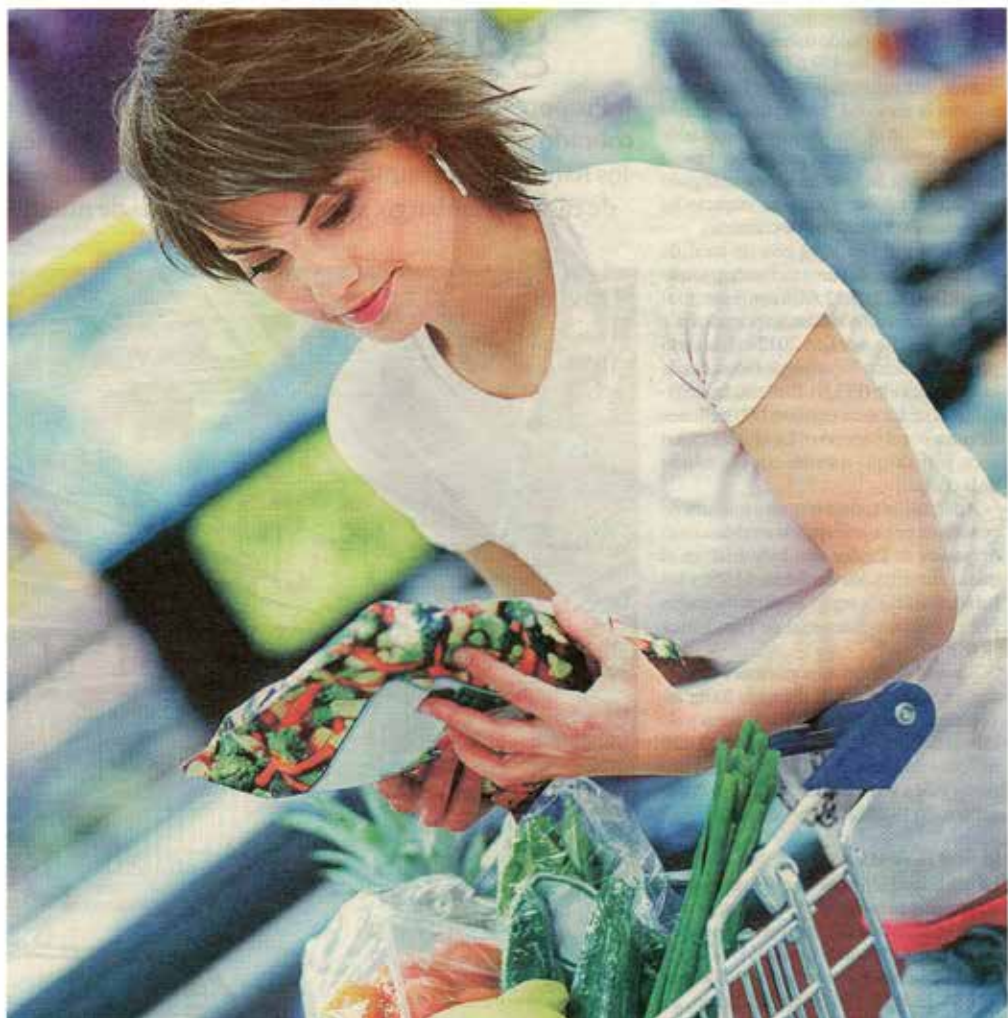
---

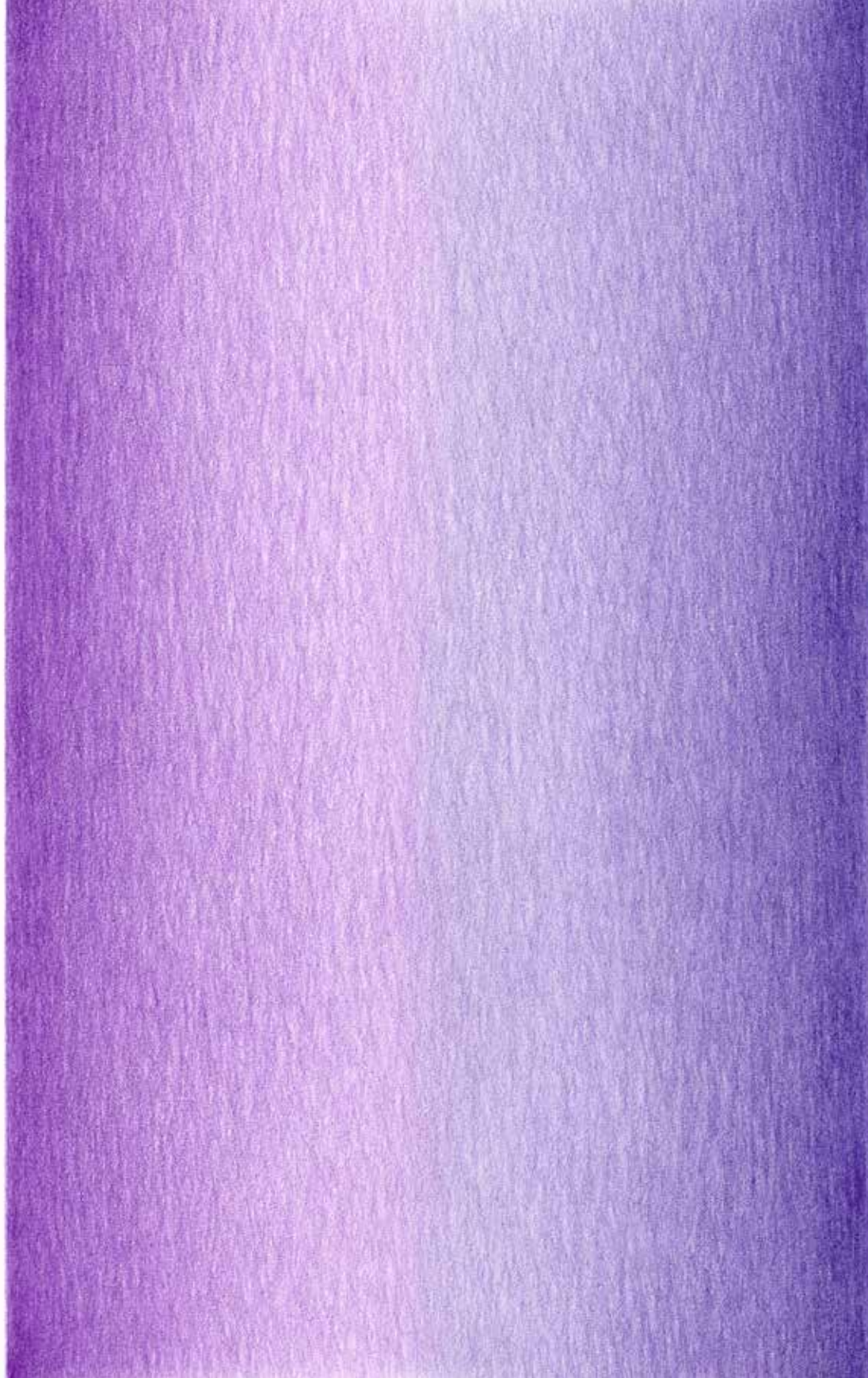
---

---

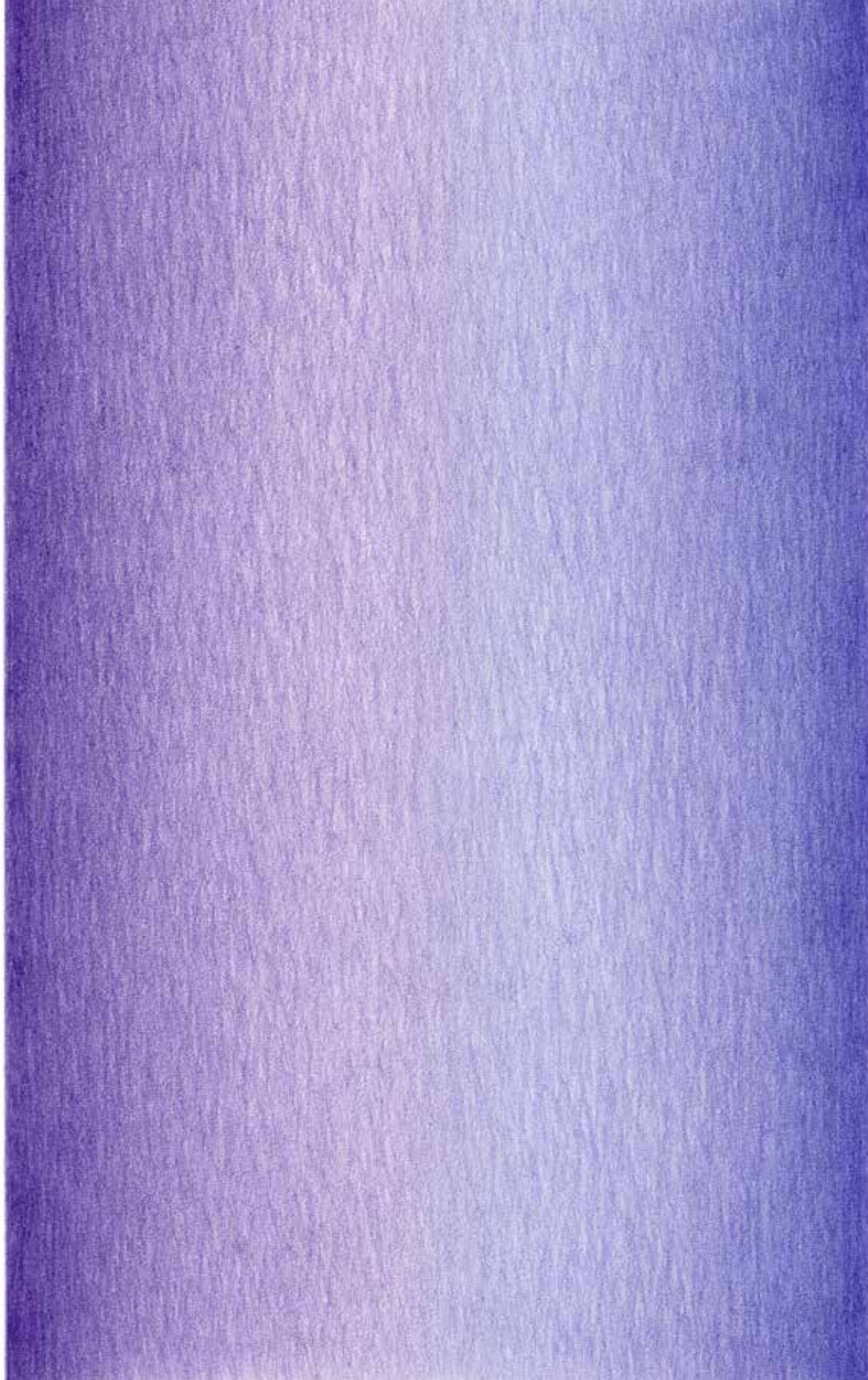
---

---



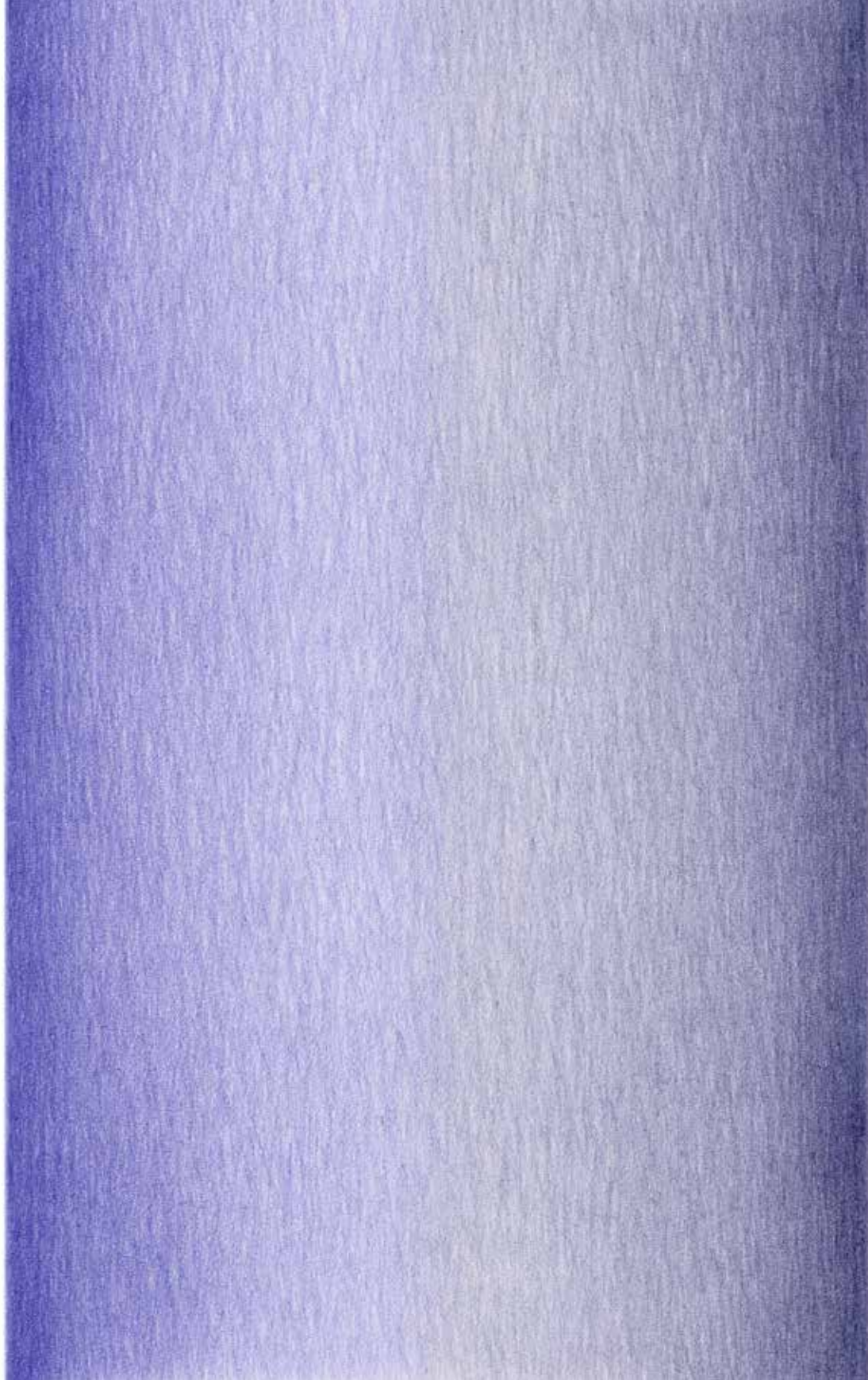














---

---

---

---

---

---

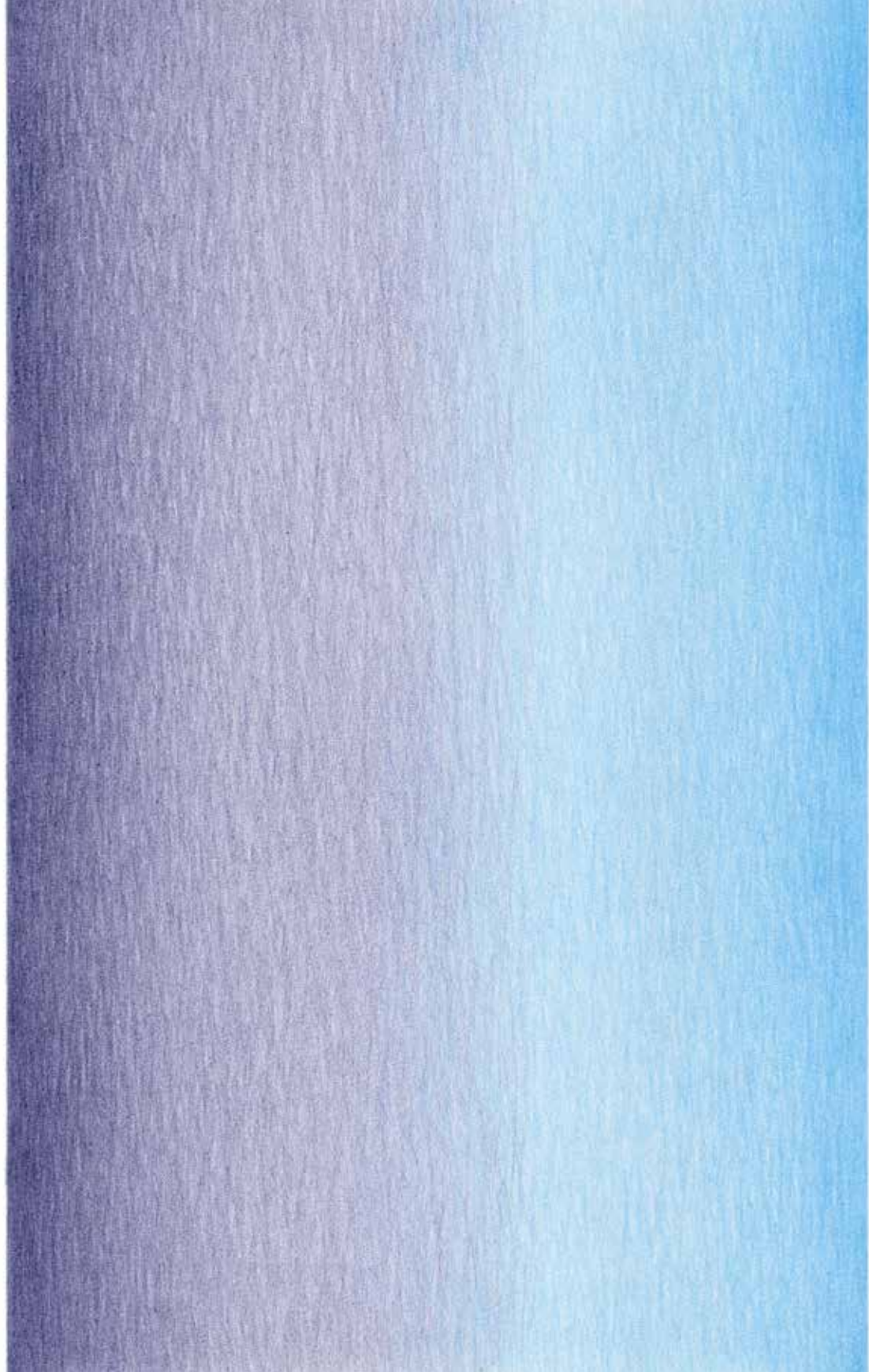
---

---

---

---







---

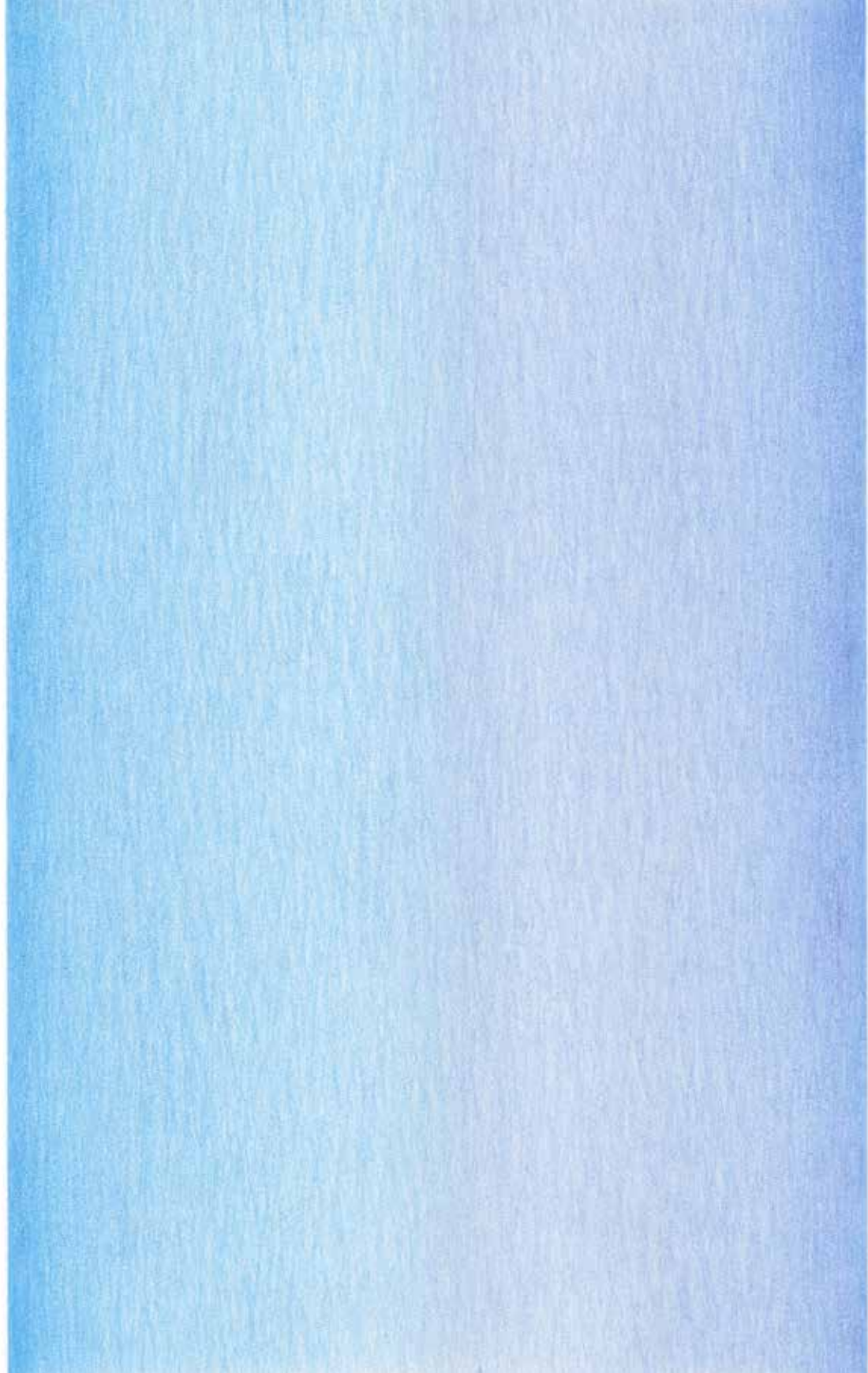
---

---

---

---







---

---

---

---

---

---

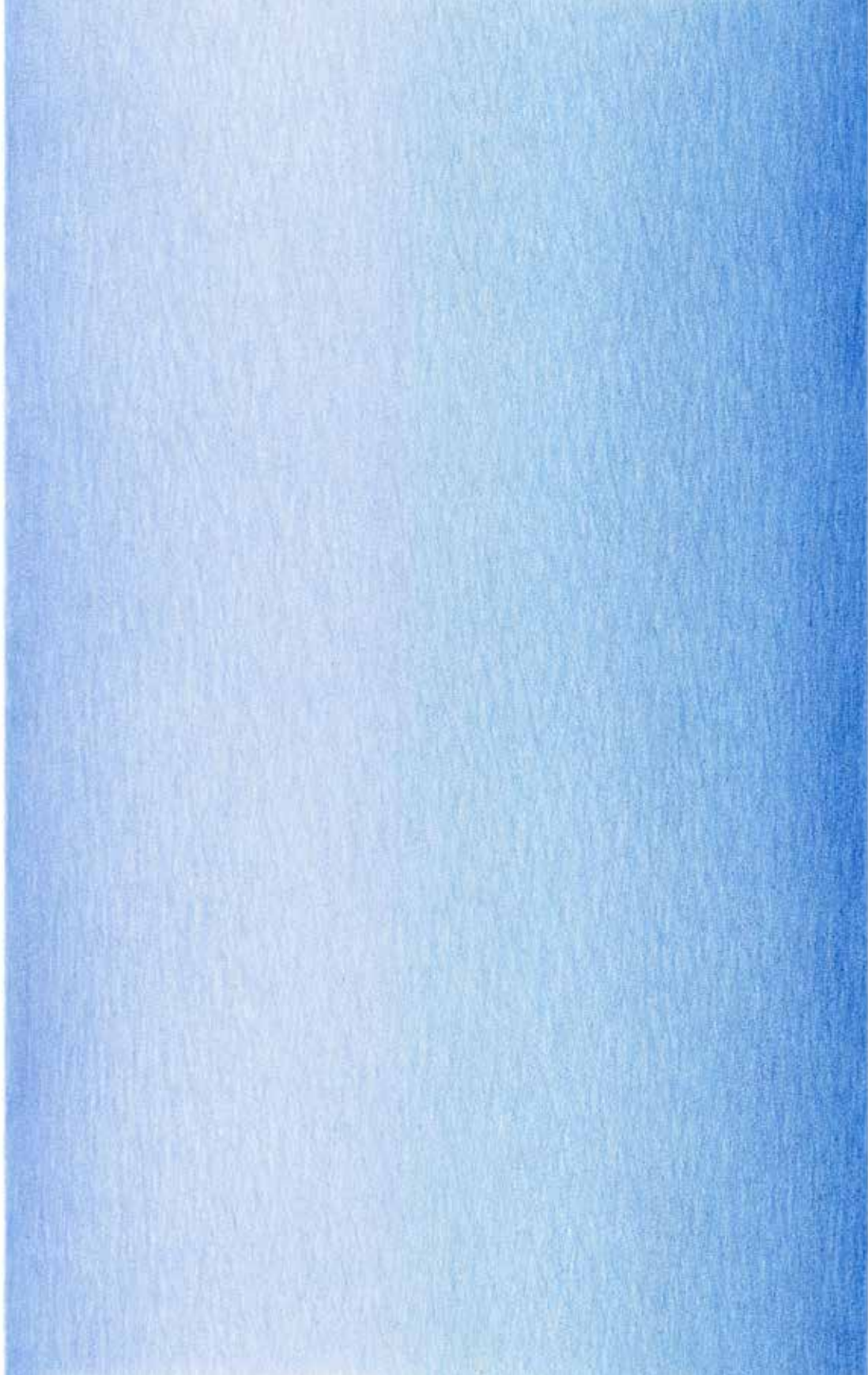
---

---

---

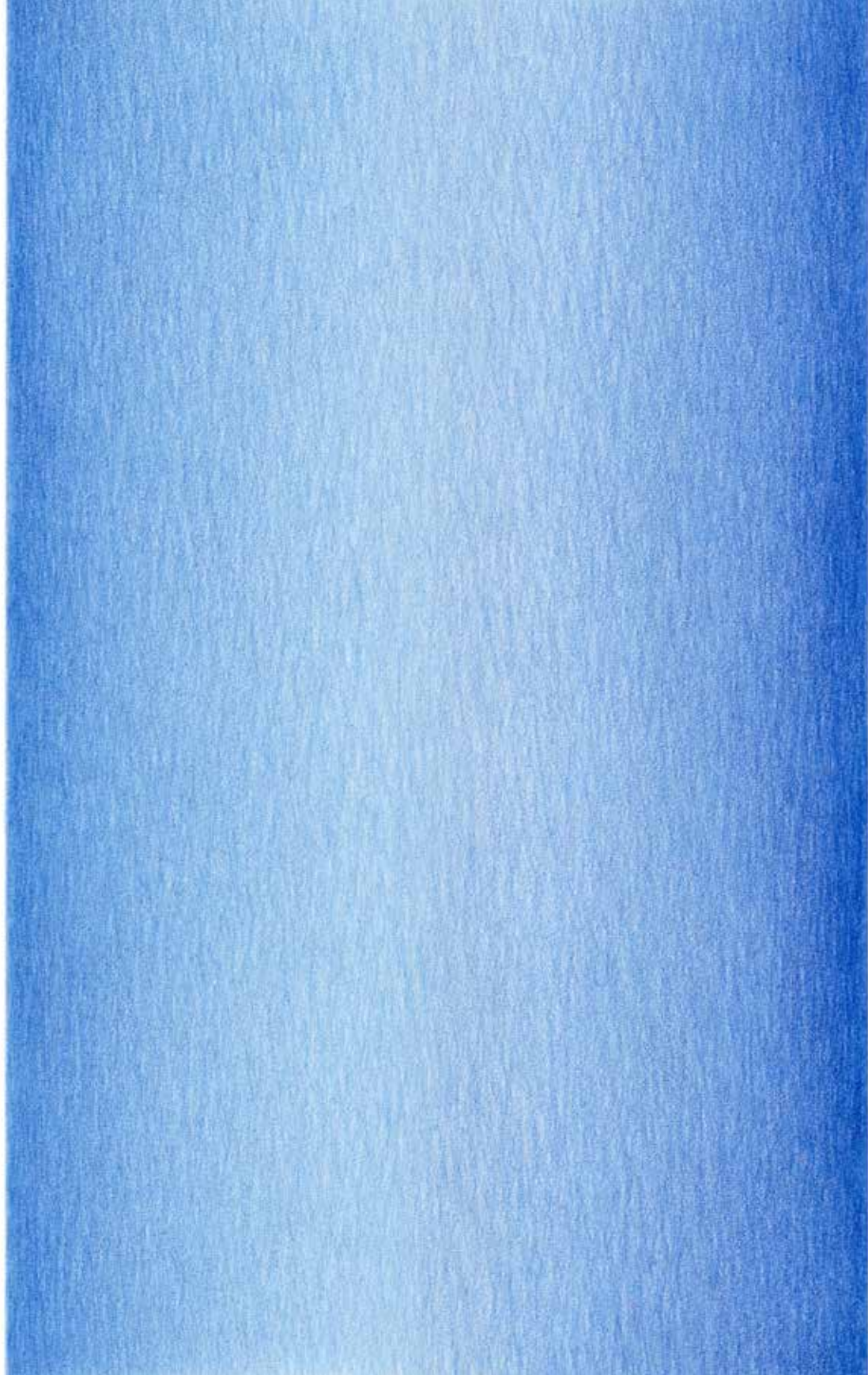
---













*Sergio e Simone*, 2007-2014

Vídeo en 3 pantallas / 3 screens video

20 min 38 s

Cortesía de la artista / Courtesy of the  
artist and Galeria Nara Roesler, São Paulo

Fotografía de / Photo by Everton Ballardin

### La guardiana de la fuente, 2007-2014

Hay días en los que las cosas a nuestro alrededor parecen perder consistencia. Sin profundidad, el mundo parece no tener mucho sentido. Hace unos días me sentía así: mediocre y mortal. El cuerpo, sin determinación, hacía amagos de moverse, las palabras salían de mi boca a trompicones y un sabor de emoción envenenada me quemaba la saliva, produciendo una energía muy extraña. Salí del coche. En ese estado, el coche me parecía solo una cápsula mecánica que me proporcionaba una sensación de movimiento. Me movía sin moverme de mí. Con los ojos fijos y el cuerpo predispuesto para cualquier desgracia. ¡Afortunada desgracia que sonrío a mi apatía! Cualquier incidente me salvaría de ese estado mórbido donde mi espíritu se deleitaba para mi disgusto. Dentro del coche-cápsula a la ciudad-túnel, larga galería de amplias fachadas y techo de vidrio me engullen. Imaginé el tacto de las ciudades que existen fuera del túnel cuando, al final, se dibujó un trazo de sangre que discurría por el lado derecho de mi rostro, obra de navaja realizada por la mano certera de un joven confiado de la Ladeira Montanha, lugar que hace mucho me acariciaba con las puntas de los dedos carcomidos por el abandono y me arañaba con uñas sucias de detrito de tiempo. Área degradada de la vieja Salvador. Amparo de decadentes mundanas, sus hijos, ladrones. Sin quererlo ellos, los gestos de esos niños, sus destinos, son tumultuosos. Su alma soporta una violencia que no había deseado. La domesticaba. Aquellos para los que la violencia es el clima habitual resultan sencillos para sí mismos... Jean Genet. Mi fascinación por el desorden devastador de esos lugares tal vez sea perpendicular al duro orden que hace impotente el lugar donde me encuentro. Así me llamaba la ciudad Montanha. Sacudí la cabeza para que el corte aún abierto en mi cara no cobrara forma. Pero tímidamente vi nacer en esa misma cara una sonrisa ácida, calmada, cómplice. Sentí tensión. ¿Con qué lugar comunica ese túnel? Por un momento sentí recelo de la vida latente, disimulada por la costumbre que late en mi cuerpo, ¿adónde me llevaría? Pensé aparcar el coche en Sulacap y descender a Montanha. Me acordé del Studio Butterfly, sala 313, Edificio Sulacap. Sentí nostalgia de ese trabajo, de todas las travestis que conocí y de las cosas que descubrí. Me acordé de que quería bajar a Montanha desde hacía mucho y entrar en las sombras que mis sentidos no podían alcanzar desde lo alto del Sulacap. Me acordé de todas las advertencias amigas que rodean Ladeira. Pero empezaba a sentir en el latir de la vida la propia sensación de cambio. Lo sabía. Mi corazón anticipaba un tiempo por venir.

Subí y bajé a Montanha en el coche-cápsula, Ladeira da Conceição, Ladeira da Misericórdia. Sorda y muda, aceleré en pos del tiempo que anunciaba truenos. Me detuve ante la Fuente, me paré. Recordé el devaneo errante, al salir el sol, bajo el Elevador Lacerda, en las partes bajas de la ciudad, en la Cidade Baixa. Ese fue el

primer día que encontré la Fuente de la Misericordia, naciente que sale de las piedras y que de forma invisible hace la vida menos dura en Montanha. Miré el hilo de agua, de finura cristalina y la importancia que casi no se entiende y que es un regalo de la naturaleza. Alrededor ruinas, peñascos, Salvador para olvidarse. Acepté la bendición, como si me hubiera envuelto un milagro.

Conocí a Simone...

«El año pasado vine aquí. Una persona me trajo de la Ilha de Itaparica hasta aquí. Llegué aquí, a esta esquina. Y cuando miré esas aguas... Solo quien cree. Cuando miré esas aguas... Puede creer lo que le digo. Cuando miré esas aguas. Vi una fuerza, ¡en estas aguas tan sencillas que están ahí! ¡La fuerza de Oxum! ¡La fuerza de Axé! Tiene mucho fundamento... Así que estas aguas me ataron aquí. Estas aguas me esclavizaron a su lado. Para conservar este sitio siempre limpio y bello.»

Simone cuidaba de la Fuente de la Misericordia de forma espontánea. Hizo incluso alguna construcción. Era su santuario. Simone la guardiana de la fuente. Trabaja con fuego y agua. En el fuego va Iansán; en el agua va Oxum. Juntos forman Oxum Apará. «No todo el mundo vale, ¿eh?, para cargar un santo tan bonito como el mío. El fuego por un lado y el agua por el otro. Paso un tiempo en el fuego y otro en el agua. Si el fuego se hace demasiado fuerte, si se extiende demasiado, lo puedo apagar porque tengo agua.»

Simone se cargaba de razón al hablar de magia. Y la magia hechizó esa semana. Se sentía circular el aire. Piel de gallina. Travesti de la calle, Simone pasa tiempo en la Montanha. Iba ganando espacio y discutía con Madre Preta. «Es eso de la menopausia, ¿no? ¿Eso que dicen que se te sube a la cabeza? Se subió a la cabeza de Madre Preta. Está loca.» Madre Preta, que el primer día era el corazón de la montaña, ya no merecía ninguna confianza. Ya no valía para nada.

Simone, interés, supervivencia, gratitud. Yo, toda desconfianza, cariño, hechizo. Simone, flor de algodón —pañó suave entrelazado con cáscara dura con espinas—. Yo, romanticismo y arte. Esa semana fuimos a casa de sus padres, en Lobato, doña María y don Carlos, una casita azul, muy práctica, llena de niños gritando tío Sergio, tío Sergio, tío Sergio. «Tío Sergio no, niño, Simone. ¿No lo ves? ¡Caray!, quién no se ha dado cuenta, eh, Virginia ¡yo, toda una mujer!» Fuimos a coger los documentos de Mauricio para que se pudiera hacer la cirugía. En eso habíamos quedado, el vídeo se iba a filmar después de la cirugía. Mauricio podía perder los pies, que se había roto hacía diez días. «Mauricio es peligroso, Virginia. Llevo con él diez años. Quiero ayudarle. Sacarle de la delincuencia. No es blandito. Voy a intentar que trabaje lavando coches de policía. Todos me conocen. ¡Los policías me adoran!» Simone era una especie de soplón de la Montanha. Trabajaba para la policía. Trabajo peligroso, chivato de los *sacis* con sus pipas de *crack*, los yonquis de la Montanha.

Conseguí hacer el vídeo con Simone y ayudar al peligroso chaval que con dulzura me adoptó como su hermana, una mujer blanca como yo, que había dejado hacía mucho tiempo en Aracaju. Me encontré con Mauricio hace poco, bailando samba, sonriendo

y manco en la fábrica de cacahuets de la mujer del pastor *expagodeiro*, donde trabaja con Simone en São Caetano. No le reconocí. ¿Mauricio? ¡Bailando! Gordo. Ese mismo día me encontré con Simone, que ya no era ni Simone ni la mujer de Mauricio. Ahora es Sergio, como el pastor es también de la quinta de los ex, ex Simone, extravesti, extraficante, *exsacizeiro*, exsoplón.

«Virginia, ahora hay un ángel aquí dentro, es un espíritu que está aquí dentro de mi cuerpo. Quien habla contigo es él, no soy yo, es un espíritu, porque yo me morí de sobredosis en la Montanha.»

Simone tuvo una sobredosis de *crack*, y a continuación experimentó un delirio místico, donde creyó haberse encontrado con Dios, un encuentro que le habría hecho escapar de la muerte. Desde ese momento, Simone abandonó su condición de travesti, volvió a casa de sus padres y recuperó el nombre con el que le bautizaron, Sergio y, en un ataque de fanatismo, se considera una de las últimas personas enviadas por Dios para salvar a la humanidad. Simone vive como testigo de fe en boca de Sergio y en las imágenes que rodé, que prueban su existencia.

Ocho años después, en 2014, retomé el contacto con Sergio y realicé una nueva serie de grabaciones. Entre breves recaídas, Sergio mantuvo su deseo de construir su propia iglesia como misionero y actuar como un pastor profeta. Para la nueva serie de rodajes, Sergio diseñó dos escenas: exorcizar los espíritus de la Fonte da Misericórdia, lugar sagrado para Simone, y crear una iglesia ficticia en la que él actuaría como pastor. De esos rodajes surgió la nueva versión de *Sergio e Simone*, que pasa por los tres momentos.

### **The Fountain Keeper, 2008-2014**

Sometimes the things around us lose consistency. And when this happens, the world doesn't seem to make sense anymore. Some days ago that was how I felt – ordinary and mortal. My body lacked determination, it tried to do some moves, words came hesitantly out of my mouth and a taste of poisoned emotion burnt my saliva, giving me a strange feeling. I got off the car. The way I felt, the car seemed to me nothing but a mechanical capsule that gave me a sensation of movement. I was moving without moving from myself. My eyes were fixed, my body open to any disgrace. Fortunate disgrace that smiles at my apathy! Any incident would save me from this morbid state where my spirit rejoiced, to my disappointment. Inside my capsule-car into the tunnel-city, a long gallery with wide façades and a glass roof engulfs me. I imagined the touch of the cities that existed outside the tunnel when, at the end, a trace of blood ran down the right side of my face, the work of a razorblade in the hands of a confident youth from Ladeira Montanha, a place that had been cherishing me with the tips of fingers eroded by abandonment, had been scratching me with nails soiled with the residues of time, for a long time now. Degraded area from the old Salvador city. Shelter for decadent mundane women, their children, thieves. They don't mean



Tired and disillusioned, I went out in search of a place to stay.



Without a cent of cash, I fell from the edge of the state.



There was a time when I fell alone, when night fell, when it got dark.



So my God,





I already told you, from there Black Mother



Let's talk about God, down there. We go that the Holy Spirit of God sends us to go down there now



Did you know I loved the man from the street



it, but their gestures, their destinies, are tumultuous. Their souls endure a unwanted violence. It tames them. Those who live in an atmosphere of violence seem so simple to their own selves... Jean Genet. Maybe the fascination I feel for the devastating disorder of such places runs perpendicular to the harsh order that turns powerless the place where I stand. Such was the call I felt from the Montanha city. I shook my head so that the cut, still open on my face, did not take shape. But timidly I saw a calm, acid, and knowing smile appear on my face. I felt a certain tension. What places did this tunnel bring together? For a moment, I felt suspicious of the pulsing life, hidden by the habit beating inside my body. Where would it take me? I thought I could park the car in Sulacap and go down to Montanha. I recalled “Studio Butterfly”, room 313, Sulacap Building. I felt nostalgia for that job, for the transvestites I met, the things I found out. I remembered I had wanted to go down to Montanha for a long time, to go into the shadows that my senses could not reach from the top of the Sulacap. I remembered all the friendly warnings about Ladeira. But I started to feel the sensation of change inside the pulse of life. I knew. My heart was anticipating a time to come.

I went up and down to Montanha in the capsule-car, Ladeira da Conceição, Ladeira da Misericórdia. Deaf and dumb, I moved fast chasing the times that announced thunder. I stopped at the Fountain, I stopped. I remembered the wandering moves, at sunrise, under the Elevador Lacerda, in the lower parts of the city, Cidade Baixa. That was the first day that I encountered the Misericórdia Fountain, a spring that rises from the stone and that invisibly softens the life in Montanha. I looked at the thread of water, crystal clear as it was, as important as it was, a gift of nature. Around it, ruins, boulders, a Salvador where you could be forgotten. I accepted this blessing as if bathed in a miracle.

Then I met Simone...

“Last year I came here. Somebody brought me from Ilha de Itaparica. I arrived here, at this corner. When I looked at those waters... Only a believer... When I looked at those waters... You can believe my words: I saw power. Power in those humble waters! Oxum’s power! Axe’s power! It really makes sense. So these waters tied me to this place. They enslaved me and kept me by their side. For me to keep the place always clean and beautiful.”

Simone spontaneously took care of the Misericórdia Fountain. She even put some stones together. It was her sanctuary. Simone, the Fountain Keeper. She works with fire and water. Iansán is in the fire; Oxum in the water. Together, they form Oxum Apará. “This is not a job for everyone, you see? To care for such a beautiful saint as mine... Fire on one side, water on the other. I spend some time in the fire, some in the water. If the fire is too strong, if it reaches far, I can put it out, because I have the water.”

Simone was full of reasons when she talked about magic. And magic enchanted the week. You could sense the air flow. Goosebumps. Simone, a transvestite in the street, spends time in Montanha. She was conquering space and she argued with Madre Preta. “That’s menopause, isn’t it? Doesn’t that drive you mad? It drove Madre Preta



mad. She's crazy." Madre Preta, who at the beginning was the heart of the mountain, didn't deserve any trust anymore. She was worthless.

Simone, interest, survival, gratitude. Me, mistrust, caring, enchantment. Simone, cotton flower, soft cloth intertwined with a hard shell full of thorns. Me, romanticism and art. That week we visited her parents' house in Lobato, *senhora* Maria and *senhor* Carlos, in their little blue house, a practical house full of children who yelled: "Uncle Sergio, uncle Sergio, uncle Sergio!" "Not 'uncle Sergio', boy, don't you see? Hey, who hasn't noticed? Virginia, look, I'm a woman through and through!" We went to pick up Mauricio's documents so he could have his surgery. We had arranged it that way: We would shoot the video after his operation. Mauricio risked losing his feet, which he had broken ten days earlier. "Mauricio is dangerous, Virginia. We've been together for 10 years. I want to help him. I want to take him out of a life of crime. He's not a softy. I will try to have him work cleaning police cars. Everyone knows me here. Policemen just adore me!" Simone was a kind of informer for the police in Montanha. She worked for them. It was a dangerous job, to be *sacis'* informer, with their crack pipes and all, the junkies of Montanha.

I managed to shoot the video with Simone and also help the dangerous kid who tenderly adopted me as his sister, a white woman, like me, who stayed behind long time ago in Aracaju. Recently, I came across Mauricio again. He had lost an arm and he was smiling and dancing *samba* at the peanut plant that belonged to the ex-*pagodeiro* pastor's wife, the plant where he works with Simone, in São Caetano. I didn't recognize him. Mauricio? Dancing! And fat. That very day I met Simone. She was neither Simone nor Mauricio's woman anymore. Now he's Sergio, and like the pastor, he belongs also in the group of "ex"-people: ex-Simone, ex-transvestite, ex-drug dealer, ex-*sacizeiro*, ex-informer.

"Virginia, now there is an angel inside of me. It's a ghost that lives inside my body. It's him speaking to you now, not me. It's a ghost because I overdosed and died in Montanha."

Simone overdosed with crack and she experienced a mystical delirium, where she thought she'd found God. An encounter that would have saved her from Death. From then on, Simone quit being a transvestite, he went back to his parents' house and he recovered his birth name, Sergio. In a fit of fanaticism, he believes he is one of the last people sent by God to save humanity. Simone is still alive, in the shape of a witness of faith in the mouth of Sergio, in the pictures I shot, which bear witness to her existence.

Eight years later, in 2014, I got in touch with Sergio again and did some more shootings. Between his brief relapses, Sergio held to his dream of building his own church, as a missionary, and acting as its pastor and prophet. For the new shootings, Sergio devised two scenes. In one of them he would exorcise the Fonte da Misericórdia's spirits, as this was a sacred place for Simone. In the other one he would create a fictitious church where he would be the pastor. Those shootings resulted in the new version of *Sergio e Simone*, which covers the three different periods.



**Isaías Griñolo**

*materiales para un friso poético\_documental*

(mapa del dolor impuesto del 03.09.15 al 21.12.15)

# agria luz sobre un rincón de osario

## prólogo

Inicio este relato el 3 de septiembre, día en el que una fotografía removió la conciencia de todos los tertulianos y mandatarios del mundo. La imagen provocó que, en menos de un segundo, todos los presidentes de la Unión Europea entristecieran a la vez y, aunque parecía que estaban francamente compungidos, para ellos solo era una fantasmagoría más que acabaría en el osario de la desmemoria. Así pues, antes de seguir, debo decir que mi palabra estará viciada por esa tristeza ajena. Irremediamente, y muy a mi pesar, iré por el camino que llevó al poeta Antonio Machado a acompañar a su madre hasta Colliure. Madre e hijo cogidos de la mano hasta llegar allí.

- Llegaremos pronto a la UE.
- Sí madre sí, muy pronto estaremos en la puerta de la fortaleza de los sin nombre.

El aura fría que rodea a la imagen congela el sueño de Europa, a la vez, la luz rojiza de las tardes de septiembre ciega el sueño de la razón eurocomunitaria. Sabemos que los presidentes se quedarán trabajando para que, cuando empiece el otoño, el continente vuelva a estar en su sitio. Ese lugar azul donde el aire huele a aroma de bronceador de tristeza de jefes de Estado, ahí ellos y nosotros somos Europa. No existe un «ellos», solo un «nosotros». Con nuestros votos acariciamos sus sonrisas y alimentamos su máquina de dolor. Cuando los votamos nos convertimos en sus cómplices. Nos hacemos ellos. Para cubrir nuestra vergüenza de nada vale poner esa imagen de dolor en el muro de Facebook. Ya no es necesario maldecir el nombre del presidente en las barras de los bares donde cada mañana desayunamos o donde cada noche nos emborrachamos. Es tan sencillo... somos ellos.

Así es como cayó sobre este friso un muerto más sobre otros miles que la Unión Europea va dejando en su no hacer. Quietud de años que, a pesar de la tristeza de nuestros presidentes, continuará. Ese pequeño mecido por las olas debería ser la gota que colmase el vaso de vino tinto europeo. Rojo sangre de los otros. Un vaso sin fondo en el que cabe todo el dolor del mundo. La luz se va agriando. Levantemos las sepulturas.



Gracias por mostrar tanta solidaridad. Nosotros somos así.



Entrevista con el vicepresidente económico del Gobierno

## RATO: «EL EURO NOS LLEVARÁ AL NIVEL DE VIDA DE ALEMANIA»

«España es uno de los países europeos que menos siente la crisis»

«Las pensiones están garantizadas siempre»



## osario

El arte se «manifiesta en las querellas iconoclastas que van desde las de origen estrictamente religioso hasta la sucesión de las vanguardias». Dos ejemplos, el primero es una saeta al estilo Marchena que deberían oír en la voz del cantaor Niño de Elche:

### Más allá

Las campanas redoblaron  
redoblaron las campanas  
las campanas redoblaron  
las sepulturas se abrieron  
se abrieron las sepulturas  
las sepulturas se abrieron  
los muertos resucitaron  
resucitaron los muertos.

Esta saeta evoca ese más allá donde se reúnen los miles de muertos que poco a poco se va tragando el Mediterráneo. Un vaivén de imágenes de cadáveres sin nombres que, como nos recuerda Giorgio Agamben, nos deberían hacer comprender la naturaleza de nuestra volátil Europa:

«Las imágenes son cristales cargados de memoria en los que se transmite la historia de Occidente. Y están llenos de energía [...] Desde que terminó el último gran conflicto mundial, las guerras ya no son lo que eran. No se sabe bien cuándo empiezan ni cuándo terminan, no resulta fácil conocer a las naciones que participan en ellas, ni sus objetivos.»

En vista de la cantidad de vanguardias vividas (y soportadas), ejércitos que hoy son solo retaguardias, el segundo de los ejemplos viene de la mano de dos poemas:

Una pregunta que el poeta Antonio Orihuela lanzó hace años:

### Enseñanza primaria

Todo lo que se levanta como Historia  
lo hace sobre montones de cadáveres,  
y se levanta como Historia  
para dejar de ver los cadáveres.

Antes de ponerte a escribir, consulta primero  
qué quieren de ti,  
qué quieren que hagas con sus cadáveres.

Una palabra que la poeta Ana Pérez Cañamares (con la ayuda de Roberto Juarroz) nos presta para nombrar ese rincón:

Vivo la vida  
que quiere vivir  
mi miedo al vacío  
y sin embargo,  
os lo juro:  
en el centro del vacío  
había una fiesta.

El padre de Aylan, mientras espera que el diablo entre por el hueco que ha dejado la Unión Europea en el salón de su casa, solo alcanza a decir:

— Si ahora me dan el mundo entero, ¿de qué me serviría?

# Vacío.

Creo que la fiesta no parará nunca:



Foto original de Antonio Sutilero que UGT mandó borrar "El Comercio"

**UGT cargó a la Junta 700 maletines falsificados en Asia**



## ¿Por qué nos importan los refugiados, y qué nos dicen que hacen el mundo ahora?»

... familia  
... se  
Siria

... y mon-  
... le gusta  
... abiertos.  
... a todo lo  
... palabras.  
... en las pá-  
... e-journal  
... ahogada  
... ca de Bo-  
... ño Aylan  
... ca abajo  
... ido en el  
... mal olea-



Abdulá Kurdi, ayer el domicilio de un familiar en Kobani (Siria)

MAR  
«Fra  
ni d  
refu

La lid  
extrem  
Nacio  
afirm  
puede  
ciando  
indico  
deben  
origen  
Franc  
medio  
energ  
con la  
critico  
de acc

MUN  
El a

## un rincón

Como ya he dicho tantas veces y en tantos lugares, yo no quiero ser italiano. Me gustaría ser estadounidense. Naturalmente, sería un estadounidense de la otra América. ¡Y por fin mi manera de protestar sería libre! ¡Absoluta, total, locamente libre! En Italia, incluso la protesta es conformista. La protesta liberal utiliza un lenguaje de liceo que apesta a cadáver; la protesta marxista está preconstituida como un formulario. ¡No hay nada más hermoso que inventar día tras día el lenguaje de la protesta!

Pier Paolo Pasolini

El sábado 21 de marzo de 2015 salí por la mañana de la plaza Victoria Kent de Getafe con la intención de llegar por la tarde a la plaza de Colón de Madrid. Lo hice con la Columna Andalucía de la Marcha de la Dignidad. En los primeros momentos iba buscando gestos de complicidad entre las personas que nos daban su apoyo desde las aceras. Al levantar la mirada vi a las que lo hacían desde los balcones. En Villaverde, mirándonos desde una ventana balconera, descubrí a una madre con su hijito de poco más de un año. La mujer se afanaba en enseñarle a su pequeño cómo debía levantar el puño al compás de los cantos de la Columna Andalucía. Cuando por la noche comprobé la grabación pude ver como aquella mujer lloró cuando cogió la mano de su hijo. Me vino a la memoria un cante de Manuel Torre:

Por los rincones  
te veo llorando  
que yo no tenga libertad en mi vida  
si te doy mal pago.

A poco de salir de aquel distrito obrero de Madrid, entramos en una de esas zonas donde el verde de las parcelas no construidas nos recuerda de dónde venimos. Allí se confunden el parque de bomberos y el Mercadona con los camiones de mercancías que esperan para descargar en los polígonos. La hierba humeante, la que crece en los tejados y en las cunetas, era nuestra compañerita.

¿A quién le contaré yo  
las penas que estoy pasando?  
Se las voy a contar a la tierra  
cuando me estén enterrando.

No era la misma alegría del pasado año cuando entramos por primera vez en Madrid. En 2014, para el Gobierno del PP, éramos los diablos que venían a derribar las murallas del Salón de Reinos. La calle se había ido desmovilizando a medida que la maquinaria de propaganda del Ibx 35 había lanzado la idea de que Podemos era el mal. Por eso, tras las elecciones europeas de 2014, el presidente del Banco Sabadell, Josep Oliu, dijo públicamente que hacía falta «una especie de Podemos de derechas». Los expertos del Ibx 35 sabían que la calle movilizada era el problema. Así nació la operación Ciudadanos.

En un lado de la carretera, casi en un rincón de acceso al Hospital de la Paz, encontramos a gente cantando. Mujeres y hombres con camisetas rojas que esperaban para sumarse a la Columna Andalucía con la intención de decirle al Gobierno que necesitaban el tratamiento médico necesario para seguir vivos. A pesar del sufrimiento y el dolor arrastrado en meses de padecimientos y humillaciones, la Dignidad los mantenía en pie. La debilidad de sus cuerpos era su fuerza. La emoción contenida se manifestaba con lágrimas, cantos... y un grito:

**No son muertes... que son asesinatos.**







Las cosas deben ser como siempre han sido desde la recuperación de la democracia en 1977, según la tesis que ayer extendió Rajoy: "Unas veces han gobernado ellos, otras nosotros..."

Ese grito de dolor ahora es su fuerza. La misma frase la han utilizado (y siguen utilizando) otros grupos para expresar la rabia. Son muchos los que entienden que la reforma del artículo 135 de la Constitución (27.09.11) ha sido una máquina de crear rincones de dolor.

¡No hay nada más hermoso que  
**inventar**  
día tras día  
el lenguaje de **la protesta!**

Para neutralizar ese nuevo lenguaje de la rabia que inundaba las calles, en enero de 2015, un asesor del propio presidente del Gobierno organizó la campaña publicitaria *Aún queda mucho por hacer*. Siete vídeos donde la cúpula del PP sobreactúa en base a un guion que se resume en esta frase:

**nos ha faltado darle un poco de piel  
a cada cifra positiva...**

Domesticar la violencia psíquica con vídeos donde la luz neoliberal uniformice la situación de dolor contenido dando solo «cada cifra positiva».

Para la Marcha había preparado un cuaderno con notas y citas que me permitiesen armar un *story board* a partir de las grabaciones de lo previsto y, a la vez, con lo no esperado. La primera de las notas era una entrevista que le había hecho Amador Fernández Savater a Bifo. A partir de lo vislumbrado por Pasolini sobre el futuro campo de batalla que llegaría de la mano del capitalismo tecnológico, Bifo plantea:

«Nuestra fuerza ya no puede basarse en el ímpetu juvenil, la agresividad masculina, la batalla, la victoria o la apropiación violenta, sino en el gozo de la cooperación y el compartir. Reestructurar el campo del desco [...]

*Entre 2010 y 2013 se activaron movilizaciones masivas en Inglaterra, Túnez, Egipto, España, Grecia, EEUU, más tarde en Brasil y Turquía, ahora en China... Las características y los objetivos de esas movilizaciones han sido muy diferentes, como diferentes son las condiciones políticas y culturales de los diferentes contextos. Pero tú consideras que esa serie de levantamientos forman parte de la misma onda, ¿por qué?*

¿Por qué ocupar una plaza, una calle o un territorio cuando sabemos muy bien que allí no reside ningún poder político y que el sistema financiero no se localiza en una dimensión territorial? Porque la primera cosa que necesitan los trabajadores precarizados es la reactivación de una dimensión afectiva y territorial que permita reconstruir las condiciones emocionales de la solidaridad. Me parece que ese es el sentido de la toma de las plazas, de las acampadas. Una sublevación colectiva es antes que nada un fenómeno físico, afectivo, erótico. La experiencia de una complicidad afectuosa entre los cuerpos.»

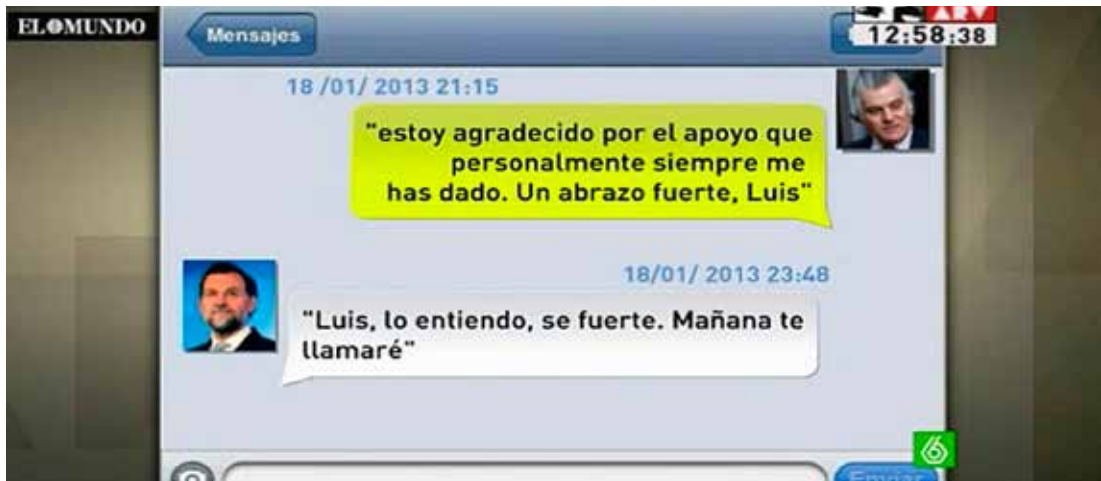
Cuando el 22 de marzo de 2014 llegamos a la plaza de Colón, di una vuelta y en un rincón, detrás de la mole de hormigón que pretende ser un monumento, descubrí un gran hospital de campaña. Parecía como si todo estuviese preparado para cuando la violencia gratuita se derramase por aquella plaza. Cabezas sangrantes y huesos rotos. Solo faltaba que alguien encendiese la mecha con la que aplicarnos el adjetivo de «violentos». La chispa la pusieron unos muchachotes con pinta de agentes de paisano que, disfrazados de «alternativos», empezaron a golpear indiscriminadamente. A poco, los 1.700 antidisturbios de Jorge Fernández Díaz tenían la excusa. A las 20:45 h, quince minutos antes del cierre autorizado de la Marcha, todo saltó por los aires.

A las 21:00 h los telediarios abrieron con planos de aquella violencia gratuita que les había llegado en tiempo real. Parecía como si las cadenas de televisión hubiesen tenido a cámaras en primera línea de fuego de la plaza con el objetivo de grabar con sus teléfonos móviles. Imágenes de baja calidad, desenfocadas y en movimiento, como pruebas anónimas. Unos y otros trabajaron al compás.

Media hora después, aquellas mismas imágenes también abrieron las tertulias políticas de las TV. Los tertulianos habituales y los políticos invitados, los mismos que durante la semana de Marcha habían estado calentando el ambiente y buscando demonios, ya tenían en su teléfono móvil el argumentario a aplicar. Durante los días siguientes el mensaje único fue «la violencia de los manifestantes». Lo consiguieron.



sobre



O dicho de otro modo: que la fuerza te acompañe para estar en prisión como un señor rodeado de truhanes; o para salir de tu casa con la energía necesaria que te permita esquivar preguntas incómodas de esos periodistas que te acompañan cuando estás de compras por la calle Serrano; o para ir de fin de semana con tu esposa a esquiar a los Pirineos, allí donde la Justicia te permite disfrutar trece días de vacaciones en tu intervenido chalet de Baqueira. **SÍ**, sé fuerte sobre, tras, cabe, contra, desde, hacia, hasta, mediante, según...

Los sobres y las aguas putrefactas inundaron los palacios y sótanos de muchas ciudades. La punta del iceberg eran Madrid, Barcelona, Valencia y Sevilla, aunque nadie dudaba que el fango había llegado hasta el último de los rincones. En 2015 se descubrió que habían empapelado las cloacas del Estado con billetes de 500 euros. Todo estaba empantanado. El asunto venía de mucho antes, de cuando soñamos con enladrillar la tierra, el mar y el cielo. En el año 2000 el poeta Jorge Riechmann lo había advertido:

Quise escribir país  
pero decía pus.

## agria luz

Convocados para rodar una campaña publicitaria, cuatro hombres y una mujer se reúnen en un decorado de Madrid. El espacio publicitario tiene tres sofás con una ventana de fondo por donde entra esa agria luz que Pasolini capturó en este poema:

### A algunos radicales

El espíritu, la dignidad mundana,  
el arribismo inteligente, la elegancia,  
el traje a la inglesa y el chiste francés,  
el juicio tanto más duro cuanto más liberal,  
la sustitución de la razón por la piedad,  
la vida como apuesta para perder como señores,  
os han impedido saber quiénes sois:  
conciencias siervas de la norma y del capital.

El ambiente:

Entre los ruidos que provocan las tazas, los platos y las cucharillas, los cuatro hombres y la mujer hablan relajadamente mientras desayunan por segunda vez. Todos son servidores públicos por mayoría absoluta. La apariencia buscada es la de una reunión de trabajo en una mañana de un domingo cualquiera. Horas de descanso empleadas en la búsqueda de soluciones. Dado el particular carácter de los trabajadores, es de suponer que esta reunión de trabajo privado se hace como trabajo público.



NO A LA LEY  
MORDAZA  
NO SOMOS DE



En un decorado que se sabe falso, es normal que se respire tranquilidad falsa (y contenida). Toman leche, té, café y agua mineral. También tienen manzanas. La luz es muy limpia, tanto como la de una mañana cualquiera de la niñez que todos dejaron aparcada hace ya casi cincuenta años.

En el exterior el ambiente está muy crispado, de ahí esta cita a modo de reunión para reflotar la empresa. Todos saben que deben transmitir tranquilidad y seguridad. Aunque intentan que no se note, el ambiente se impone y parece que eso los incomoda. A todos les viene a la memoria imágenes que quisieran no recordar.

Cuando toman té saben que está frío, pero no dicen nada. Cuando toman café saben que es descafeinado, es el recomendado por sus asesores. Cuando beben agua lo hacen sin ganas. Todo es ficción.

El *spot* publicitario debe estar listo en un par de horas. El jefe de campaña lo hará editar con urgencia para que los posibles compradores vean a cinco amigos que saben lo que quieren y cómo conseguirlo. Los cinco hablan solo de datos positivos, nada se habla del dolor provocado. Nadie se da cuenta del detalle de la lechera con la pegatina. No le han quitado la etiqueta con el código de barras del precio. Cosas de las prisas.

Los siete vídeos montados para esa campaña salen al mercado con ese fallo. El equipo de campaña cree que nadie verá ese pequeño detalle. Es demasiado tarde, cuando llegue el momento muchos de sus compradores no perdonarán ese código de barra que, en primera persona, habla de la realidad y de la ficción. La credibilidad lo es todo en publicidad. Esa pegatina del código de barras los retrata como vendedores de humo. Aun así, creen que transmiten seguridad y felicidad.

Conversación mantenida por los cuatro hombres y la mujer (modo improvisado, enero de 2015):

### **Aún queda mucho por hacer**

Hombre 1: Yo al final la... la... la experiencia que tengo es que lo que... eh... te da equilibrio y lo que te da fuerza... es hacer aquello que crees que debes de hacer... que siempre es mejorable.

Hombre 2: Entonces a lo mejor... nos ha faltado darle un poco de piel a cada cifra positiva...

Hombre 1: Sí.

Hombre 2: ... que estamos obteniendo.

Mujer: Seguro, seguro... que haya bajado la prima de riesgo significa que pagando menos intereses se pueden prestar más servicios sociales. Eso los ciudadanos no lo saben... hay que contarle mucho.

Hombre 1: Nos ahorramos 8.000 millones el año pasado.

Mujer: Por ejemplo, por ejemplo...

Hombre 3: Siempre ha sido duro... ejercer la política, lo que pasa es que ahora es mucho más difícil.

Hombre 4: Lo que también tenemos que ser muy conscientes de una cosa: cuando una familia lo está pasando mal y no tienen empleo por ejemplo... el nivel de exigencia hacia el responsable político se incrementa espectacularmente.

Hombre 1: Lógicamente.

Hombre 4: Y es una cosa lógica.

Hombre 1: Eh... pues ahí tendremos que... que esforzarnos... ¿no?

Voz en *off*: Hemos conseguido bajar el paro, aumentar las pensiones y bajar la prima de riesgo para pagar menos intereses... pero no tanto como nos gustaría... y es que aún... queda mucho por hacer.

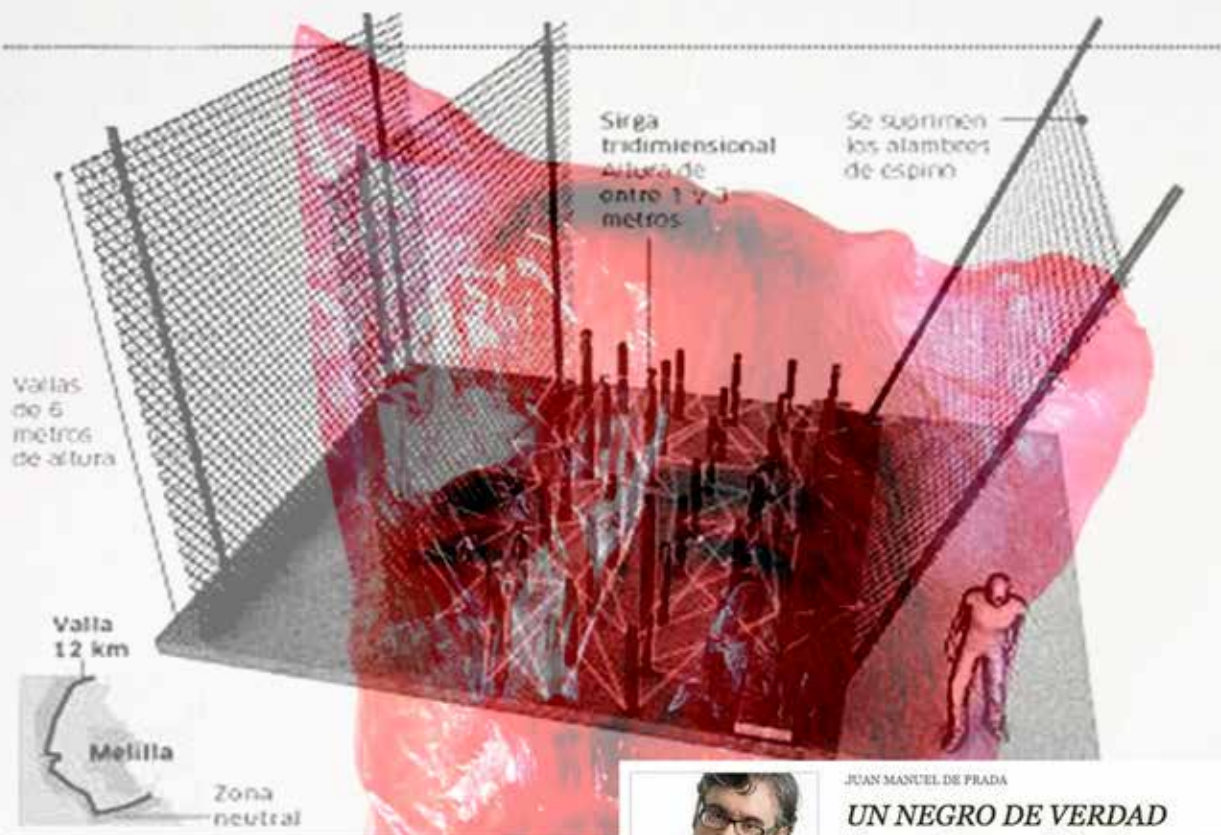
Mientras la escena se funde a negro, como si alguien hablase desde una tumba, se oyen las últimas palabras:

Mujer: Pues claro... pues claro que hay que mejorar.

Silvia Nanclares hizo este *Análisis con la boca abierta de las piezas preelectorales difundidas por el PP. O la ficción política era esto:*

«Y de pronto. Hablaban por fin como si fueran personas. En el código de la ficción. Los siete vídeos donde se nos mostraba a la cúpula del PP actuando como seres humanos fueron revelados al pueblo. El fin del misterio. Gracias a aquel material supimos que eran capaces de hablar, que tenían otros tonos, otras inflexiones en la voz, vimos que sabían mantener una conversación, que comen manzanas, que tienen pulgar oponible, que son personas y no cualquier otra cosa que nos pudiéramos imaginar. Que son como tú y como yo.

Esta clase de ficción política muestra la piel de cordero y la vende de paso antes de cazar el oso. Un vídeo de Coca Cola también nos lo muestra el mismo día que la policía ataca brutalmente a los trabajadores de la empresa, para que la fábrica de Fuenlabrada pueda ser desmantelada. BBVA se jacta prácticamente de haber inventado la economía social en su campaña radiofónica de emprendedores. Las energéticas nos hablan del bien común en sus *spots*.»



JUAN MANUEL DE PRADA

### UN NEGRO DE VERDAD

A los que reclaman que a Baltasar lo encarne «un negro de verdad» les concedería que albergasen en su casa a un negro de los que cruzan la valla de Melilla



## epílogo

Ana Pérez Cañamares, con *Economía de guerra*, y Enrique Falcón, con *Porción del enemigo*, han levantado acta de estos últimos cuatro años de batalla de los «nadie contra los que han arrasado todo»:

### 1. *Economía de guerra*:

Hacía tanto viento:  
parecía que hubiéramos enfadado  
a un ser mudo con los labios y sin grito.

Tanto, tanto viento:  
una estampida de sombras  
un rechinar de estructuras.

No conseguía saber si nuestro pecado  
era haber hecho o no haber hecho nada.

### 2. *Porción del enemigo*:

#### ARTÍCULO 35

«Cuando el gobierno viola los derechos del pueblo,  
la insurrección  
es el más sagrado de los derechos  
y el más indispensable de los deberes.»

[Art. 35 de la *Constitución francesa* de 1793]

«Todos los españoles tienen  
el deber de trabajar  
y el derecho al trabajo.»

[Art. 35 de la *Constitución española* de 1978]

Me hubiese gustado terminar este relato el martes 16 de noviembre, día en el que un portavoz de la Unión Europea declaró que hasta esa fecha eran treinta los refugiados acogidos, un puñado de entre los 359.000 que después del 3 de septiembre dijimos que acogeríamos. Esos treinta «elegidos» se encontrarán con una Europa en la que el clima de barbarie aumenta a la par que la sinrazón. Cada minuto que pasa se habla más de venganza y menos de vergüenza. En las noticias de la TVE 1, mientras el presidente de Francia hablaba de extender el «estado de emergencia» de setenta y dos horas a tres meses, un comentarista daba como posible argumento para esa ampliación el comentario de una mujer de Miami que esos días visitaba París:

— Lo importante es no dejarnos intimidar.  
El terrorismo no puede vencernos, el turismo tiene que seguir adelante.

Termino el 21 de diciembre, día en el que el Ibex 35 celebra su triunfo en las Elecciones Generales. Ahora tienen tres partidos que velarán por sus intereses. Ninguno de ellos podrá gobernar en solitario, pero eso hoy es lo de menos. Mientras por la ventana se cuelan los ecos de esa victoria, recuerdo las palabras de Giorgio Agamben:

«Resolver los problemas de la manera que sea, y la policía se convierte en la figura central. A la policía se le permite hacer cosas que la ley no autoriza porque se entiende que se enfrenta con situaciones excepcionales.»

Creo que vamos camino de una Unión Europea donde el

*estado de excepción* sea **norma**.





HACEMOS ESPAÑA

## DE LA CRISIS A LA RECUPERACIÓN

Las 100 leyes más relevantes de la  
X Legislatura



## fuentes

### de los textos

- *Fotografía de Aylan Kurdi, niño sirio de tres años encontrado muerto el 3 de septiembre de 2015 en la playa de Ali Hoca*, Reuters (plusvalía de la muerte: foto captada por la agencia Dogan y distribuida por Reuters)
- *Llegaremos pronto a la UE*, texto modificado, a partir de lo último que Antonio Machado habló con su madre
- *Twitter de Mariano Rajoy* (05.09.15), <https://twitter.com/marianorajoy?lang=es>
- *Más allá (Saeta)*, José Sánchez y Niño de Elche (*Strates*, Toulouse, 2014) <https://www.youtube.com/watch?v=YAhh-eoTECac>
- *Enseñanza primaria*, Antonio Orihuela (*La ciudad de las croquetas congeladas*, Ed. Baile del Sol, Tenerife, 2006)
- *Vivo la vida* > Ana Pérez Cañamares (*Economía de guerra*, Ed. Lupercalia, 2014)
- *Esto es mi testamento espiritual e intelectual*, Pier Paolo Pasolini entrevistado por Peter Dragazde
- *Siempre por los rincones*, seguriyas por Manuel Torre (1930)
- *¿A quién le contaré yo las fatiguitas que estoy pasando?*, soleá de Alcalá por Juan Talega
- «Una sublevación colectiva es antes que nada un fenómeno físico, afectivo, erótico», entrevista de Amador Fernández Savater a Franco Berardi (Bifo), [http://www.eldiario.es/interferencias/bifo-sublevacion-afectos\\_6\\_319578060.html](http://www.eldiario.es/interferencias/bifo-sublevacion-afectos_6_319578060.html)
- «La Policía prepara un dispositivo récord de 1.700 antidisturbios para el 22M» [http://www.eldiario.es/politica/dignidad-recibidas-operativo-planteamientos-radicales\\_0\\_240426813.html](http://www.eldiario.es/politica/dignidad-recibidas-operativo-planteamientos-radicales_0_240426813.html)
- El Hospital Universitario 12 de Octubre se encuentra situado en la avenida de Córdoba (junto a la glorieta de Málaga), en el barrio de Orcasur (distrito de Usera). Por allí entró a Madrid la Columna Andaluza.
- *Twitter retrato de Rajoy por 80.000 €* > @EspeonzAguirre <https://twitter.com/espeonzaguirre>
- *Pais / Pus* > Jorge Riechmann (*Muro con inscripciones*, Ed. DVD, Barcelona, 2000)
- *A algunos radicales* > Pier Paolo Pasolini (*La religión de mi tiempo*, Ed. Icaria, 1997)
- *Conversación mantenida por cuatro hombres y una mujer*, transcripción de uno de los siete vídeos de la campaña publicitaria *Aún queda mucho por hacer*, lanzada por el PP en enero de 2015, <http://aunquedamuchoporhacer.es/>
- «Análisis con la boca abierta de las piezas preelectorales difundidas por el PP. O la ficción política era esto», Silvia Naclares en [http://www.eldiario.es/interferencias/piel-cordero-documental\\_6\\_346875325.html](http://www.eldiario.es/interferencias/piel-cordero-documental_6_346875325.html)
- *Hacia tanto viento* > Ana Pérez Cañamares, (*Economía de guerra*, Ed. Lupercalia, La Romana, 2014)
- *ARTÍCULO 35* > Enrique Falcón (*Porción del enemigo*, Ed. Calambur, Madrid, 2013)
- *El terrorismo no puede vencernos, el turismo tiene que seguir adelante*, oído en Telediario TVE 1 (17.11.15) <http://www.rtve.es/alcarta/videos/telediario/telediario-15-horas-17-11-15/3367040/>

- «Polémica foto de la UE para publicitar el realojo de 30 de los 359.000 refugiados de Grecia», [http://noticias.lainformacion.com/mundo/polemica-foto-de-la-ue-para-publicitar-el-realojo-de-30-de-los-359-000-refugiados-de-grecia\\_m0o5bwcT6idIGlucQJRZP3/](http://noticias.lainformacion.com/mundo/polemica-foto-de-la-ue-para-publicitar-el-realojo-de-30-de-los-359-000-refugiados-de-grecia_m0o5bwcT6idIGlucQJRZP3/)
- «El estado de excepción es hoy la norma», entrevista a Giorgio Agamben, *El País* (03.02.04)
- *Estado de excepción*, Giorgio Agamben, Ed. Pre-Textos, Valencia, 2004

### de las imágenes

1. *Rato: el euro nos llevará al nivel de vida de Alemania*, portada de *La Razón* (1999) / *Celebración del Euro* > EUROESTAFa, Guillermo Cruz, [http://www.euroestafa.com/Vehiculo\\_kamikaze\\_frontera\\_Melilla](http://www.euroestafa.com/Vehiculo_kamikaze_frontera_Melilla), canal Youtube de infomelilla / *Metropólís*, Fritz Lang (1927)
2. «UGT cargó a la Junta 700 maletines falsificados en Asia», *El Mundo* (03.12.13) / *Altar de Pérgamo (Alemania compensará con 20.000 marcos de oro a Grecia en 1879)*, Pergamonmuseum de Berlín / Abdulá Kurdi, padre de Aylan Kurdi, en el salón de su casa esperando al diablo, fotografía de Agencia EFE, *ABC* (06.09.15)
3. *Apretón de manos de Zapatero y Rajoy el día de la Reforma del Artículo 135 de la Constitución*, fotografía de GTres (03.08.11) [www.lavozlibre.com/Robar \(cartel electoral del PP\)](http://www.lavozlibre.com/Robar_cartel_electoral_del_PP), Facebook de Lagarder Danciu (tras una charla con Danciu y Miguel Benlloch) / *Un hombre muestra la foto que hizo de una mujer que se inmoló delante de su sucursal bancaria en Castellón*, [http://www.cuatro.com/Duelo\\_a\\_garrotazos](http://www.cuatro.com/Duelo_a_garrotazos), Francisco de Goya / *Unas veces han gobernado ellos, otras nosotros* > declaración de Mariano Rajoy, *El País* (26.12.14) / *Aún queda mucho por hacer*, vídeo del PP en <http://aunquedamuchoporhacer.es/>
4. *Una madre le tira un tupper a Aguirre para protestar contra los recortes en Educación*, [www.rtve.es/Roaring Streets](http://www.rtve.es/RoaringStreets), Juanjo Pérez Monclús (omcolectivo), [www.juanjoperezmonclus.com](http://www.juanjoperezmonclus.com)
5. *No Somos Delito*, campaña de la Plataforma contra la reforma del Código Penal, la Ley de seguridad ciudadana y la Ley de seguridad privada, [http://nosomosdelito.net/Manifestación 26S](http://nosomosdelito.net/Manifestación_26S) / *Exige al policía que le ha golpeado que se identifique y le vuelven a pegar*, canal Youtube de saintwolf3neu / 21.03.15: *Plataforma Afectados por Hepatitis C y gente en los balcones*, Marcha de la Dignidad 2015
6. *Así queda la valla* > «Retiradas todas las cuchillas de la valla fronteriza de Melilla», [www.publico.es](http://www.publico.es) (16.11.07) / *Un negro de verdad*, Juan Manuel de Prada, *ABC* (05.01.15) / *Fernández Díaz visita Ceuta para comprobar la crisis en la frontera*, canal Youtube de Libertad Digital
7. *La policía vigila el desalojo de una familia de una vivienda en el barrio Virgen del Carmen de Alicante*, fotografía de Pep García, *El País* (23.12.09) / *Hacemos España* (campaña publicitaria del PP presentada en los salones Congreso de los Diputados), [http://www.xn--hacemosespaa-khb.es/Carmen\\_transporta\\_un\\_colchón que un vecino le ha dejado para su hijo](http://www.xn--hacemosespaa-khb.es/Carmen_transporta_un_colchón_que_un_vecino_le_ha_dejado_para_su_hijo), fotoreportaje «La Utopía de Sevilla» de Xavier Galiana, <http://www.xaviergaliana.com/>

*materials for a poetic\_documentary frieze*

(map of the pain imposed from 03.09.15 to 21.12.15)

# a bitter light on a corner of the charnel house

## prologue

I begin this story on 3rd September, the day on which a photograph stirred the conscience of all the talk show guests and decision makers of the world. The image, in less than one second, made all the Presidents in the European Union sad at the same time and, although it seemed as if they were frankly remorseful, for them it was only another phantasmagoria which would end up in the charnel house of forgetfulness. So, before going on, I have to say that my word is vitiated by that vicarious sadness. Irremediably, and very much against my will, I will follow the route which the poet Antonio Machado took to accompany his mother to Colliure. Mother and son, holding hands, until they got there.

— We will arrive at the EU soon.

— Yes, mother, yes, we shall soon be at the gate of the fortress of the nameless ones.

The cold aura which surrounds the image freezes the dream of Europe and at the same time the reddish light of the September evenings blinds us to the dream of the reason for the European Community. We know that the Presidents will remain working so that, when autumn begins, the continent will be back in its position again. That blue place where the air is fragrant with the aroma of the suntan lotion of sadness of the Heads of State, where they and we are Europe. There is no “they”, only an “us”. With our votes we caress their smiles and feed their pain machine. When we vote for them, we become their accomplices. We become them. In order to cover up our shame, putting that image of pain on the Facebook wall is no use. It is no longer necessary to curse the name of the President at the bars in the cafés where, each morning, we have breakfast or where every evening we get drunk. It’s as simple as that... we are them.

This is how another dead body on top of the thousands of others that the European Union piles up in their absence of action fell upon this frieze. The stillness of years which, despite the sadness of our Presidents, will continue. That tiny rocking motion of the waves should be the straw that broke the European camel’s back. The red wine is the red blood of the others. A camel on whose back there is room for all the pain in the world. The light is turning sour. Let us raise the tombs.



Thank you for showing so much solidarity. We are like that.

Spain will demonstrate solidarity in the face of all the drama that we are seeing. I have been asking for joint measures from the EU for a long time.

## charnel house

Art is “made clear in the iconoclastic disputes which go from those with a strictly religious origin to the succession of the avant-garde”. Two examples. The first is a sacred song in the Marchena style that should be heard in the voice of the Flamenco singer Niño de Elche:

### *Más allá*

*Las campanas redoblaron  
redoblaron las campanas  
las campanas redoblaron  
las sepulturas se abrieron  
se abrieron las sepulturas  
las sepulturas se abrieron  
los muertos resucitaron  
resucitaron los muertos.*

### **The other side**

The bells pealed  
The bells pealed  
The bells pealed  
The graves were opened  
The graves were opened  
The graves were opened  
The dead were resurrected  
The dead were resurrected.

This song evokes that “other side” where the thousands of dead which the Mediterranean slowly swallows up come together. The constant movement of images of nameless corpses who, as we are reminded by Giorgio Agamben, should make us understand the true nature of our volatile Europe:

“The images are crystals loaded with memory in which the history of the West is transmitted. And they are full of energy [...] Since the last great world conflict came to an end, wars are no longer what they were. It is not really very clear when they begin and when they end, it is not easy to get to know the nations that take part in them, nor their objectives.”

In view of the number of vanguards experienced (and tolerated), armies which are today only rearguards, the second example comes from two poems:

A question which the poet Antonio Orihuela asked years ago:

### **Enseñanza primaria**

*Todo lo que se levanta como Historia  
lo hace sobre montones de cadáveres,  
y se levanta como Historia  
para dejar de ver los cadáveres.*

### **Primary Teaching**

Everything which is raised as History  
is raised on a heap of corpses  
and it is raised as History  
so as not to see the corpses.

*Antes de ponerte a escribir, consulta primero  
qué quieren de ti,  
qué quieren que hagas con sus cadáveres.*

Before you begin to write, first ask  
what they want of you,  
what they want you to do with their corpses.

A word that the poet, Ana Pérez Cañamares (with the help of Roberto Juarroz) lends us to name that corner:

*Vivo la vida  
que quiere vivir  
mi miedo al vacío  
y sin embargo,  
os lo juro:  
en el centro del vacío  
había una fiesta.*

I live the life  
that my fear of the vacuum  
wants to live  
and even so  
I swear  
in the centre of the vacuum  
there was a party.

Aylan’s father, while he waits for the devil to come in through the hole that the European Union left in his sitting-room, only manages to say:

— If I was given the entire world now, what use would it be?

I don’t think the party will ever stop: **Vacuum.**

## a corner

As I have said so many times before and in so many places, I do not want to be Italian. I would like to be American. Naturally, I would be an American from the other America... And finally my way of protesting would be free. Absolutely, totally, crazily free! In Italy, even protest is conformist. Liberal protest uses a language of the lyceum which stinks of corpses, the Marxist protest is pre-constituted as a form. There is nothing more beautiful than inventing the language of protest day after day!

Pier Paolo Pasolini

On Saturday, 21st March 2015, I went out in the morning from Victoria Kent Square in Getafe with the intention of going in the afternoon to Plaza de Colón in Madrid. I did so with the Andalusian Column of the March of Dignity. In the first few moments, I was looking for gestures of complicity between the people who gave us their support from the pavement. On raising my eyes, I saw those who were watching from balconies. In Villaverde, watching us from a balcony window, I discovered a mother and her little son, a little more than a year old. The woman was striving to teach her little son how he had to raise his fist in time to the songs of the Andalusian Column. When, in the evening, I checked the recording, I was able to see how that woman cried when she took her son's hand. A song by Manuel Torre came to mind:

*Por los rincones  
te veo llorando  
que yo no tenga libertad en mi vida  
si te doy mal pago.*

In the corners  
I see you crying  
that I have no freedom in my life  
if I pay you badly.

Soon after leaving that working man's district of Madrid, we entered one of those areas where the green of the plots that have not been built on reminds us of where we come from. That is where the fire station and the supermarket with its lorries of goods waiting to be unloaded on the estates are confused. The steaming grass, which grows on the roofs, and in gutters, was our little companion.

*¿A quién le contaré yo  
las penas que estoy pasando?  
Se las voy a contar a la tierra  
cuando me estén enterrando.*

Who will I tell  
of the sorrows that I am suffering?  
I shall tell the earth  
when I am being buried.

It was not the same joy last year when we first entered Madrid. In 2014, for the PP Government, we were the devils who came to tear down the walls of the Salón de Reinos. The street had slowly demobilised as the propaganda machinery of the Ibx 35 had launched the idea that Podemos was evil. For that reason, after the European elections of 2014, the Chairman of Banco Sabadell, Josep Oliu, said publicly that "a kind of right-wing Podemos is necessary". The experts of Ibx 35 knew that the problem was the public protests. That was the beginning of the Ciudadanos operation.

On one side of the road, almost at an entrance to the Hospital de la Paz, there are people singing. Women and men with red T-shirts who were waiting to join the Andalusian Column with the intention of telling the Government that they needed medical treatment in order to stay alive. Despite the suffering and the pain of months of suffering and humiliations, it was only their Dignity that kept them standing. The weakness of their bodies was their strength. The contained emotion showed itself in tears, singing... and a scream:

**They are not deaths ... they are murders.**



€80,000 on a portrait while there is not enough money for patients with Hepatitis C

That cry of pain is now their strength. The same words have been used (and still are) by other groups to express their anger. There are many who understand that the revision of Article 135 of the Constitution (27.09.11) has been a machine to create areas of pain.

There is nothing more beautiful than  
**inventing**  
day after day  
the language of **protest!**

In order to neutralise that new language of anger which was flooding the streets, in January 2015, an adviser of the Prime Minister himself organised the advertising campaign *There is still a lot to do* (Aún queda mucho por hacer). Seven videos where the leadership of the PP overacted on the basis of a script which can be summarised in this sentence:

we have not given a little cover  
to each positive figure...

Domesticating psychic violence with videos where the neo-liberal light makes the situation of contained pain uniform by giving only “each positive figure”.

For the March, I have prepared a notebook with notes and quotations which will allow me to set up a *story board* from the recordings of what was expected and, at the same time, what was not expected. The first of the notes was an interview between Amador Fernández Savater and Bifo. Starting from what had been glimpsed by Pasolini about the future battleground which would arrive from technological capitalism, Bifo said:

“Our strength can no longer be based on the impetus of youth, masculine aggression, the battle, victory or violent seizure, but on the enjoyment of cooperation and sharing. Restructuring the field of desire [...]

*Between 2010 and 2013 massive mobilisations took place in England, Tunisia, Egypt, Spain, Greece, the United States, and later in Brazil and Turkey, and now China... The characteristics and the objectives of those mobilisations were very different among themselves, in just the same way that the political and cultural conditions of the different contexts differ. But you consider that that series of uprisings form part of the same wave, Why?*

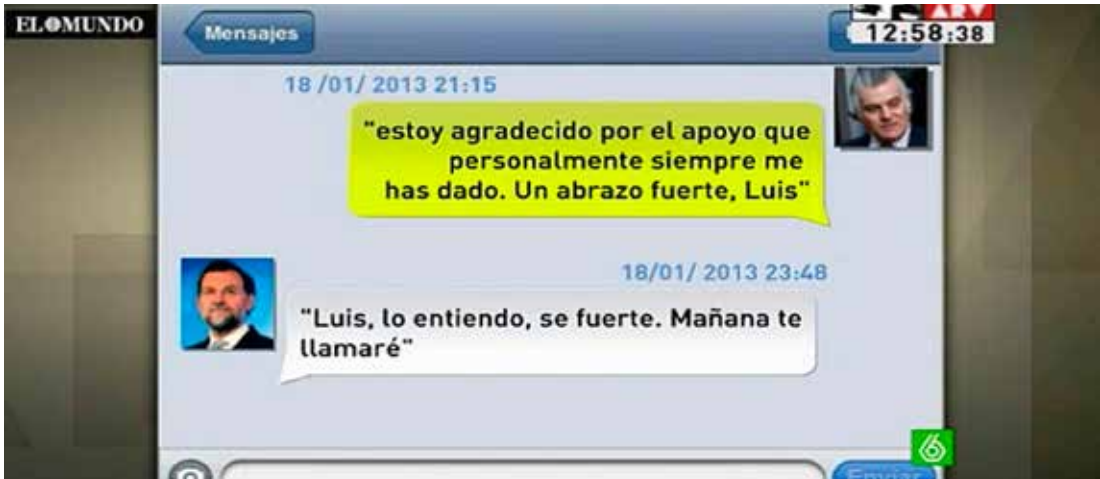
Why occupy a square, a street or a territory when we know very well that no political power resides there and that the financial system is not located in a territorial dimension. Because the first thing that the workers on short-term contracts need is the reactivation of an affective and territorial dimension which will allow us to reconstruct the emotional conditions of solidarity. It seems to me that that is the reason for taking the squares, for the camps. A collective uprising is more than anything a physical, affective, erotic phenomenon. The experience of an affectionate complicity between bodies.”

When on 22nd March 2014, we reached the Plaza de Colón, I took a walk around and in one corner, behind the pile of concrete which claims to be a monument, I discovered a great field hospital. It looked as if everything was prepared for when the gratuitous violence broke out on that square. Bleeding heads and broken bones. It was only necessary for somebody to light the fuse by applying the adjective “violent”. The spark came from some lads who looked like agents in plain clothes who, dressed up as “alternatives”, began to hit people indiscriminately. Immediately, the 1,700 riot policemen of Jorge Fernández Díaz had their excuse. At 20:45, fifteen minutes before the authorised finish of the March, everything exploded.

At 9:00 p.m., the television news opened with shots of that gratuitous violence which had arrived in real time. It seemed as if the television stations had had their cameras in the front row of the square with the objective of recording with their mobile telephones. Low-quality images, unfocussed and in movement, like anonymous evidence. They all worked together.

Half an hour later, those same images were also the introduction to the political chat shows on television. The usual talking heads and the invited politicians, the same ones who, during the week of the March had been heating up the atmosphere and looking for demons, now had in their mobile telephone the argument to apply. During the following days, the only message was the “violence of the demonstrators”. They won.

## about



"I am grateful for the support that you have personally always given me. Good-bye, Luis"

"Luis, I understand, be strong. I will call you tomorrow"

Or, to put it another way: may the force be with you when you are in prison like a gentleman surrounded by crooks; or leaving your house with the necessary energy that allows you to dodge uncomfortable questions from those journalists who are behind you when you are shopping on Calle Serrano; or going skiing in the Pyrenees one weekend with your wife, there where the Department of Justice allows you to enjoy a thirteen-day holiday at your seized chalet in Baqueira. **YES**, be strong about, after, near, against, from, towards, until, by means of, according to...

The envelopes and the putrid waters flooded the palaces and basements of many cities. The tip of the iceberg were Madrid, Barcelona, Valencia, and Seville, although nobody doubted that the dirt had reached even the most remote corners. In 2015, it was discovered that they had papered the sewers of the State with 500-Euro notes. It was all boggy. The matter had begun much earlier, from when we had dreamed of filling up earth, sea, and sky with bricks. In the year 2000, the poet, Jorge Riechmann had warned us:

I meant to write country (país)

but what I wrote was pus.

## bitter light

Having been summoned to film an advertising campaign, four men and one woman gathered on a set in Madrid. The set had three sofas with a window at the back through which that bitter light which Pasolini had captured in this poem entered:

### *A algunos radicales*

*El espíritu, la dignidad mundana,  
el arribismo inteligente, la elegancia,  
el traje a la inglesa y el chiste francés,  
el juicio tanto más duro cuanto más liberal,  
la sustitución de la razón por la piedad,  
la vida como apuesta para perder como señores,  
os han impedido saber quiénes sois:  
conciencias siervas de la norma y del capital.*

### **To some radicals**

The spirit, that worldly dignity,  
the intelligent social climbing, the elegance,  
the English-style suit and the French joke,  
the judgment, the harsher it is the more liberal,  
the replacement of reason with piety  
life as a commitment to lose like a gentleman,  
have prevented you from knowing who you are:  
servile consciences of the norm and capital.

The atmosphere:

Among the noise caused by the cups, plates, and teaspoons, the four men and the woman speak in relaxed fashion while they have a second breakfast. They are all public servants by an absolute majority. The desired appearance is that of a working meeting on any Sunday morning. Hours of rest used in the search for solutions. Given the particular character of the workers, it can be supposed that this private working meeting is held as public work.



On a set which everybody knows is false, it is normal that the tranquillity that is in the air is also false (and contained). They drink milk, tea, coffee, and mineral water. They also have apples. The light is clear, just like that of any morning of their childhood which they all left behind almost fifty years ago.

On the outside, the atmosphere is very tense. Hence, this appointment-like meeting to refloat the company. Everybody knows that they must transmit tranquillity and security. Although they try not to let it show, the atmosphere imposes itself and it looks as if this unsettles them. They all recall images that they would rather not remember.

When they drink tea, they know it is cold, but they say nothing. When they drink coffee, they know it is de-cafeinated, that is what their advisers recommend. When they drink water, they do so with no enjoyment. It is all fiction.

The advertisement needs to be finished in a couple of hours. The head of the campaign will have it urgently edited so that possible buyers can see five friends who know what they want and how to get it. The five speak only about positive data, nobody speaks about the pain caused. Nobody notices the detail of the milkmaid with the sticker. She hasn't had the label taken off with the barcode for the price. That sort of thing happens when you are in a hurry.

The seven videos created for this campaign go onto the market with the same mistake. The campaign team believes that nobody will notice this little detail. It is too late when the moment comes many of the buyers will not forgive that barcode which, in the first person, speaks of reality and fiction. Credibility is everything in advertising. That sticker with the barcode portrays them as sellers of smoke. Even so, they think that they transmit safety and happiness.

Conversation between the four men and one woman (improvised mode, January 2015):

**There is still a lot to do**

Man 1: In the end, the...the... experience I have is that what... er... gives you balance and what gives you strength ... is doing whatever you think you have to do ... which can always be improved.

Man 2: So maybe... we should have given each positive figure a bit of cover...

Man 1: Yes.

Man 2: ... which we are getting.

Woman: Sure, sure... the fact that the risk premium has gone down means that we can offer more social services because we are paying less interest. The public doesn't know that... we have to tell them that over and over.

Man 1: We saved eight billion last year.

Woman: For example, for example ...

Man 3: It has always been hard ... to do politics, but now it is much more difficult.

Man 4: We also have to be very conscious of another thing: when a family is going through a bad period and they have no job for example... the level of demand from the person responsible in politics increases spectacularly.

Man 1: Of course.

Man 4: It's logical.

Man 1: So... we will have to ... make an effort ... won't we?

Voiceover: We have managed to lower unemployment, increase pensions, and lower the risk premium so as to pay less interest.. but not as much as we would like... and there is still... so much to do.

While the scene fades to black as if somebody were speaking from a tomb, the last words are heard:

Woman: Well, of course, ... of course, we have to improve.

Silvia Nanclares made this *Analysis in surprise of the pre-electoral pieces made public by the PP. Or the political fiction was this:*

“And suddenly. They spoke at last as if they were people. In the code of fiction. The seven videos where we saw the upper echelons of the PP acting like human beings were revealed to the public. The end of the mystery. Thanks to that material, we knew that they were capable of talking, that they had other tones, other inflections in their voice, we saw that they knew how to hold a conversation, that they eat apples, that they have an opposable thumb, that they are people and not just anything else that we might imagine. That they are like you and me.

This kind of political fiction shows the sheep's clothing and sells it before hunting the bear. A Coca Cola video also praises its social contribution on the same day that the police brutally attack the workers of the company, so that the Fuenlabrada bottling plant can be dismantled. BBVA boasts, practically, that it invented the social economy in its radio campaign of entrepreneurs. The energy companies speak to us of the common good in their ads.”

## epilogue

Ana Pérez Cañamares, with *Economía de guerra*, and Enrique Falcón, with *Porción del enemigo*, have made a record of the last four years of battle of “nobody against those who have demolished everything”:

### 1. *Economy of war*:

There was so much wind:  
it seemed as though we had angered  
a mute beast with lips but without a voice.

So much, so much wind:  
a stampede of shadows  
a grinding of structures.

I could not find out if our sin  
was having done something or not having done anything.

### 2. *Portion of the enemy*:

#### ARTICLE 35

“When the government infringes the rights of the people,  
insurrection  
is the most sacred of rights  
and the most indispensable of duties.”

[Art. 35 of the *French constitution* of 1793]

“All Spaniards have  
the duty to work  
and the right to work.”

[Art. 35 de la *Constitución española* de 1978]

I would have liked to finish this tale on Tuesday 16th November, the day on which a spokesperson of the European Union declared that up to that date thirty refugees had been accepted, a mere handful from the 359,000 who we said on 3rd September that we would take. Those thirty “chosen ones” will find a Europe in which the climate of barbarity increases in line with injustice. Every minute that passes, we speak more of vengeance and less of shame. On the news on TVE 1, while the President of France was speaking of extending the state of emergency from seventy-two hours to three months, a commentator gave as a possible argument for that extension in observation of a Miami woman who was visiting Paris at that time:

— The important thing is not to let ourselves be intimidated. Terrorism cannot beat us; tourism must go ahead.

I am finishing on 21st December, the day on which the IbeX 35 is celebrating its triumph in the General Election. Now they have three parties who will look after their interests. None of them is capable of governing alone but that is the least important thing today. While the echoes of that victory are entering through the windows, I remember the words of Giorgio Agamben:

“Solve the problems in whatever way, and the police become the central figure. The police are allowed to do things that the law does not permit because it is understood that they are facing exceptional situations.”

I think we are heading for a European Union where the

*state of emergency* is **the norm.**

## sources

### of the texts

- *Photograph of Aylan Kurdi, a three-year-old Syrian child found dead on 3rd September 2015 on the beach of Ali Hoca*, Reuters (added value of death: photo taken by the Dogan agency and distributed by Reuters)
- *Soon we shall arrive in the EU*, modified text, originally from the last thing that Antonio Machado spoke of with his mother
- *Twitter from Mariano Rajoy* (05.09.15), <https://twitter.com/marianorajoy?lang=es>
- *Beyond (Saeta)*, José Sánchez & Niño de Elche (Strates, Toulouse, 2014) <https://www.youtube.com/watch?v=YAhh-coTECac>
- *Enseñanza primaria*, Antonio Orihuela (*La ciudad de las croquetas congeladas*, Published: Baile del Sol, Tenerife, 2006)
- *Vivo la vida* > Ana Pérez Cañamares (*Economía de guerra*, Publishers: Lupercalia, 2014)
- *This is my spiritual and intellectual testament*, Pier Paolo Pasolini interviewed by Peter Dragazde
- *Siempre por los rincones*, seguririyas by Manuel Torre (1930)
- *¿A quién le contaré yo las fatiguitas que estoy pasando?*, soleá by Alcalá por Juan Talega
- “A collective uprising is more than anything a physical, affective, erotic phenomenon”, interview by Amador Fernández Savater of Franco Berardi (Bifo), [http://www.eldiario.es/interferencias/bifo-sublevacion-afectos\\_6\\_319578060.html](http://www.eldiario.es/interferencias/bifo-sublevacion-afectos_6_319578060.html)
- “The Police prepare record security forces of 1,700 riot police for 22nd March” [http://www.eldiario.es/politica/dignidad-recibidas-operativo-plantamientos-radicales\\_0\\_240426813.html](http://www.eldiario.es/politica/dignidad-recibidas-operativo-plantamientos-radicales_0_240426813.html)
- The 12th October University Hospital is located on Avenida de Córdoba (next to the Malaga roundabout), in the district of Orcasur (Usera). This is where the Andalusian Column entered Madrid.
- *Twitter portrait of Rajoy costing €80,000* > @EsppeonZAguirre <https://twitter.com/espeonzaguirre>
- *Pais / Plus* > Jorge Riechmann (*Muro con inscripciones*, Ed. DVD, Barcelona, 2000)
- *Some radicals* > Pier Paolo Pasolini (*La religión de mi tiempo*, Published: Icaria, 1997)
- *Conversación mantenida por cuatro hombres y una mujer*, transcription of one of the seven videos from the *Aún queda mucho por hacer*, advertising campaign launched by the Partido Popular in January 2015, <http://aunquedamuchoporhacer.es/>
- “Analysis with my mouth open of the pre-electoral pieces put out by the PP. Or, this is political fiction”, Silvia Nanclares at [http://www.eldiario.es/interferencias/piel-cordero-documental\\_6\\_346875325.html](http://www.eldiario.es/interferencias/piel-cordero-documental_6_346875325.html)
- *Hacia tanto viento* > Ana Pérez Cañamares, (*Economía de guerra*, Published: Lupercalia, La Romana, 2014)
- *ARTÍCULO 35* > Enrique Falcón, (*Porción del enemigo*, Published: Calambur, Madrid, 2013)
- *Terrorism cannot be allowed to beat us, tourism must go ahead*, heard on the television news TVE 1 (17.11.15) <http://www.rtve.es/alcarta/videos/telediario/telediario-15-horas-17-11-15/3367040/>

- “Controversial photo of the EU to publicise the re-housing of the 359,000 refugees from Greece” [http://noticias.lainformacion.com/mundo/polemica-foto-de-la-ue-para-publicitar-el-realojo-de-30-de-los-359-000-refugiados-de-grecia\\_m0o5bwcT6idIGlucQJRZP3/](http://noticias.lainformacion.com/mundo/polemica-foto-de-la-ue-para-publicitar-el-realojo-de-30-de-los-359-000-refugiados-de-grecia_m0o5bwcT6idIGlucQJRZP3/)
- “The state of emergency is nowadays the norm”, interview of Giorgio Agamben, *El País* (03.02.04)
- *Estado de excepción*, Giorgio Agamben, Published: Pre-Textos, Valencia, 2004

### of the images

1. *Rato: the Euro will take us to Germany's standard of living*, front page of *La Razón* (1999) / *Celebration of the Euro* > EUROESTAFA, Guillermo Cruz, <http://www.euroestafa.com> / *Kamikaze vehicle on the frontier of Melilla*, Youtube of infomelilla / *Metropolis*, Fritz Lang (1927)
2. “UGT charged the Junta for 700 fake briefcases made in Asia”, *El Mundo* (03.12.13) / *Pergamon Altar (Germany will compensate Greece with 20,000 golden marks in 1879)*, Pergamonmuseum in Berlin / Abdulá Kurdi, father of Aylan Kurdi, in the living-room of his house, waiting for the devil, photograph by Agencia EFE, *ABC* (06.09.15)
3. *Handshake between Zapatero and Rajoy on the day of the Revision of Article 135 of the Constitution*, photograph by GTres (03.08.11) [www.lavozlibre.com](http://www.lavozlibre.com) / *Stealing (PP election poster)*, Facebook of Lagarder Danciu (after a talk with Danciu and Miguel Benlloch) / *A man shows the photo that he took of a woman who killed herself in front of a bank branch in Castellón*, <http://www.cuatro.com> / *Duelo a garrotazos (fight with cudgels)*, Francisco de Goya / *Sometimes they have governed, other times we have* > declaration by Mariano Rajoy, *El País* (26.12.14) / *Aún queda mucho por hacer (there is still a lot to do)*, video by the PP en <http://aunquedamuchoporhacer.es/>
4. *A mother throws a tupperware dish at Esperanza Aguirre to protest against the cuts in Education*, [www.rtve.es](http://www.rtve.es) / *Roaring Streets*, Juanjo Pérez Monclús (omcolectivo), [www.juanjoperezmonclus.com](http://www.juanjoperezmonclus.com)
5. *No Somos Delito (we are not crime)*, campaign by the Platform against the reform of the Penal Code, the Citizen's Security Act and the Private Security Act, <http://nosomosdelito.net> / *Demonstration 26S / He demands that the policeman who hit him should identify himself and he is hit again*, Youtube channel of saintwolf-3neu / 21.03.15: *Platform of those Affected by Hepatitis C and people on their balconies*, March of Dignity 2015
6. *Así queda la valla* (The fence is like this) > “All the razor wire from the border fence in Melilla”, [www.publico.es](http://www.publico.es) (16.11.07) / *Un negro de verdad*, Juan Manuel de Prada, *ABC* (05.01.15) / *Fernández Díaz visits Ceuta to see the frontier crisis*, Youtube channel of Libertad Digital
7. *The police watch the eviction of a family from an apartment in the district of Virgen del Carmen in Alicante*, photograph by Pep García, *El País* (23.12.09) / *We are making Spain* (PP advertising campaign presented in the halls of the Congreso de los Diputados), <http://www.xn--hacemosespaa-khb.es> / *Carmen transports a mattress that a neighbour has given her for her son*, photo report “La Utopía de Sevilla” by Xavier Galiana, <http://www.xaviergaliana.com/>

# NORTH AMERICA

THEY  
WALKED  
HIDDEN  
IN  
HIDING  
FEAR OF  
BEING GASED  
OUT

Today  
What is happening?  
HE SAID HE SWAM  
DOWN THE COAST  
TOWARDS THE IMAGINARY  
FREEDOM  
HIS NEIGHBOR SWAM  
TOWARDS  
FREEDOM  
BUT DIED  
HE RAN FROM DEATH  
BUT DEATH CAUGHT HIM  
THEY WALKED IN GRASS  
TO FIND LIFE BUT FOR  
DEATH, THAT THEY HAD  
TO ESCAPE.



*Cities by the Rivers / Ciudades en los ríos*, 2015  
Instalación: dibujo, pintura y panales de abeja /  
Installation: drawing, painting and honeycombs  
Cortesía de la artista / Courtesy of the artist  
Vista de exposición en / Exhibition view  
at SBC Gallery of Contemporary Art, Montreal, 2015  
Fotografías de / Photos by Paul Litherand

ned

IN Their Bags  
They carried  
Just a Small

Treasure

From their Home

What will be their

NEW <sup>where</sup> home, if there will be

THEY Did not know

They were Like the puppets  
of Human destiny

m.  
oups  
ound  
d Hopped



MEMORY  
When you close  
your eyes  
& think of your  
parents or  
you

AFRICA  
YOU  
CONG  
YOU  
WERE BORN THERE

YOU  
WIKI

THESE ARE  
THOSE ONE  
E THE  
VHS W  
TO TAK  
REPA  
WES

Concepts

EXIST! Setting  
Recipe  
From Concept  
From Power



MEMORY  
When you close  
your eyes  
& think of your  
parents or  
you



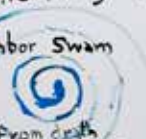


From Village  
Village  
people  
found, walked

you Hiked To go to a destination  
you find Maybe the  
Presence of those who  
while looking for you  
your legs To take you on a trip.

THEY  
walked  
Hidden  
in  
Hiding  
Beneath  
BRING ASSED  
OUT

Today  
What's happening?  
He said He swam  
Down The coast  
Towards the imagined  
Freedom  
his neighbor swam  
Towards  
Freedom  
But died  
He ran from death  
But death caught him.  
THEY Walked in Groups  
To find Life but Found  
DEATH, THAT they had Hoped  
TO ESCAPE.



IN Their Bags  
They carried  
Just a small  
Treasure  
from their Home  
what will be better  
NEW HOME IF THAT WILL  
THEY Did not Know  
They were Like the pup  
of Human destiny



There was once a story that the world's 1<sup>st</sup> intruder







THE UNCOOKED TO the North

Here in Europe when the **PLANT** was created

SETTLED WHERE THERE  $\frac{1}{2}$  grass + water  
miles



BUT here is another story  
THAT THE WELL COOKED  
Kron walked to Europe.

They  
settled  
made  
THEIR LAND  
THEIR Territory  
THEIR Nation  
Nationalism  
defined boundaries  
THE Nation  
Became part of the edge  
THE Iri came into conf  
into Power Strug



# MEMORY

Fades  
THE Collective Can't  
REMEMBER

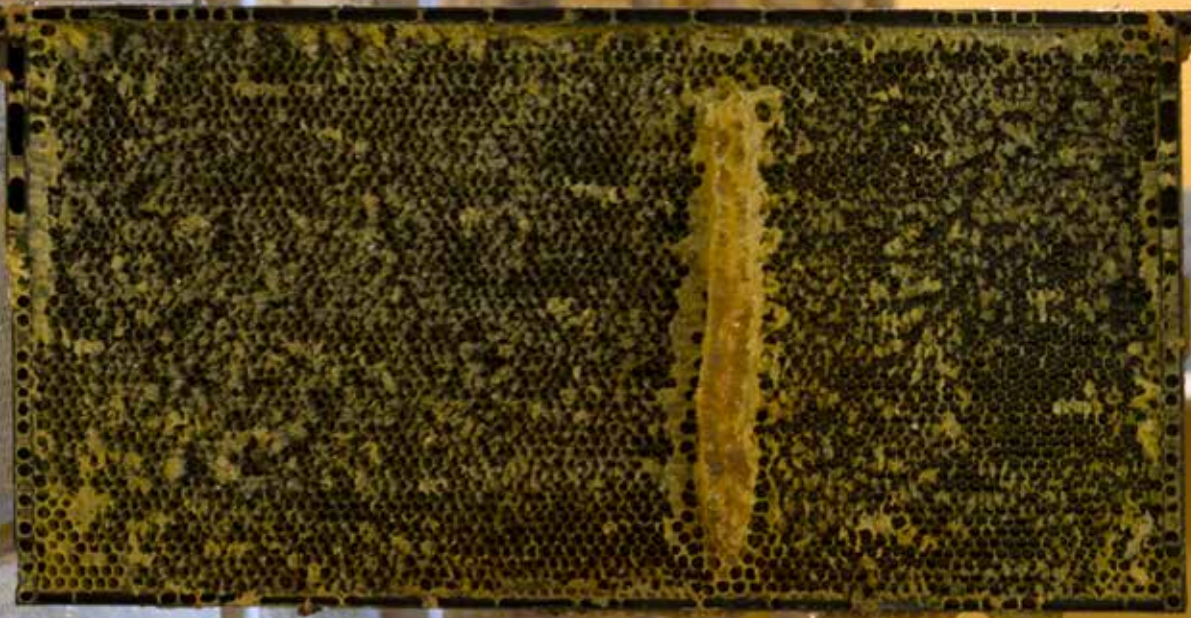
Some were told they were in a garden but LEFT, were Expelled Exiled.

Others never were told such a story

THEY did not know of the garden nor being Exiled From the garden But From their Land

the  
infusion  
ruthless







The concept of the Goddess  
she devours the  
which is in front  
of her, that she  
feels that has  
a mission that  
body was no  
The capacity  
To continue on.

Godess



many leaves

Reality, the Reality  
of existence!

The Reality of suffering  
of Finding Salvation  
Finding a way from  
illusion, To NEGATE  
The NEGATION OF ILLUSION

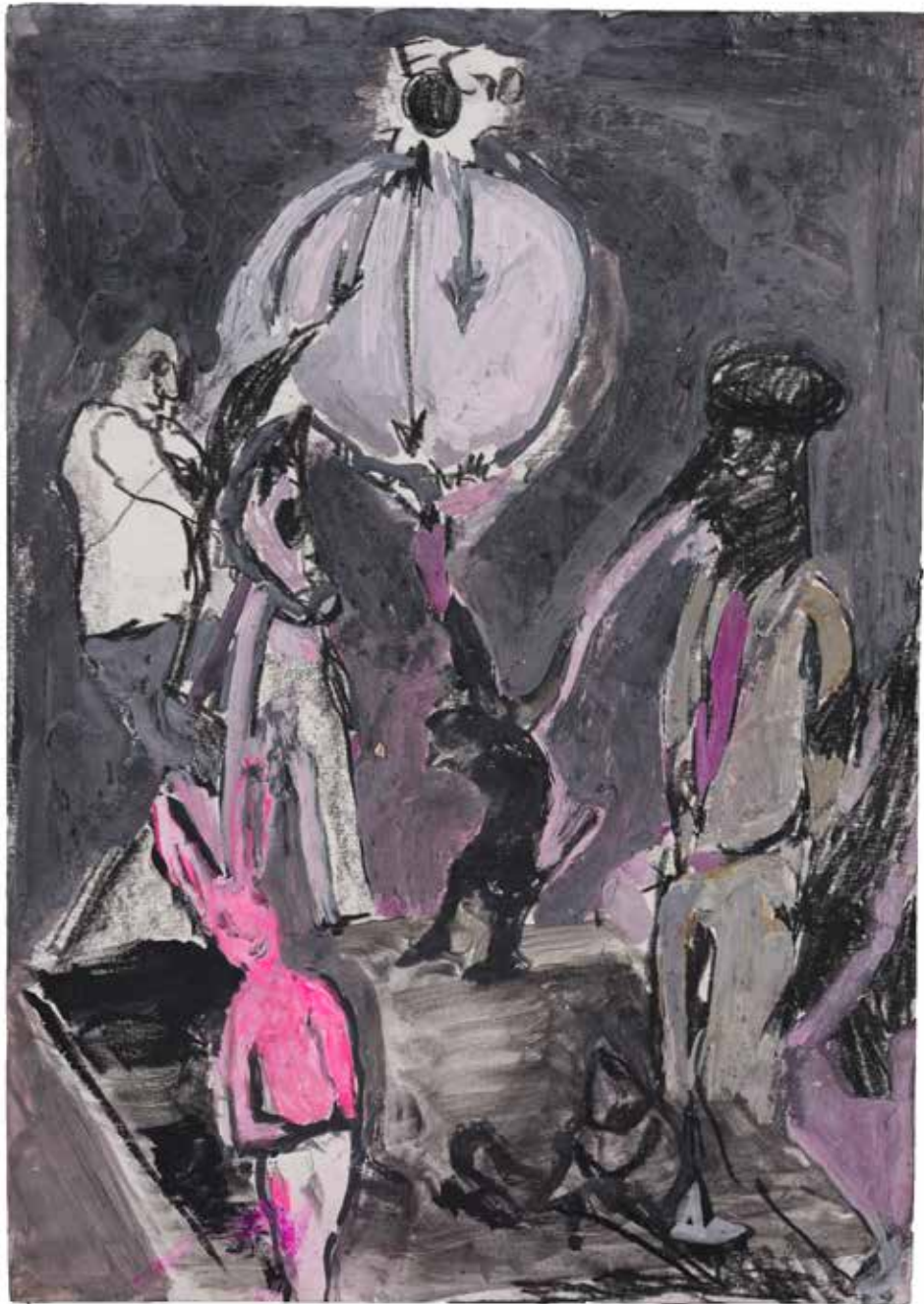


May come















## **Teresa Lanceta**

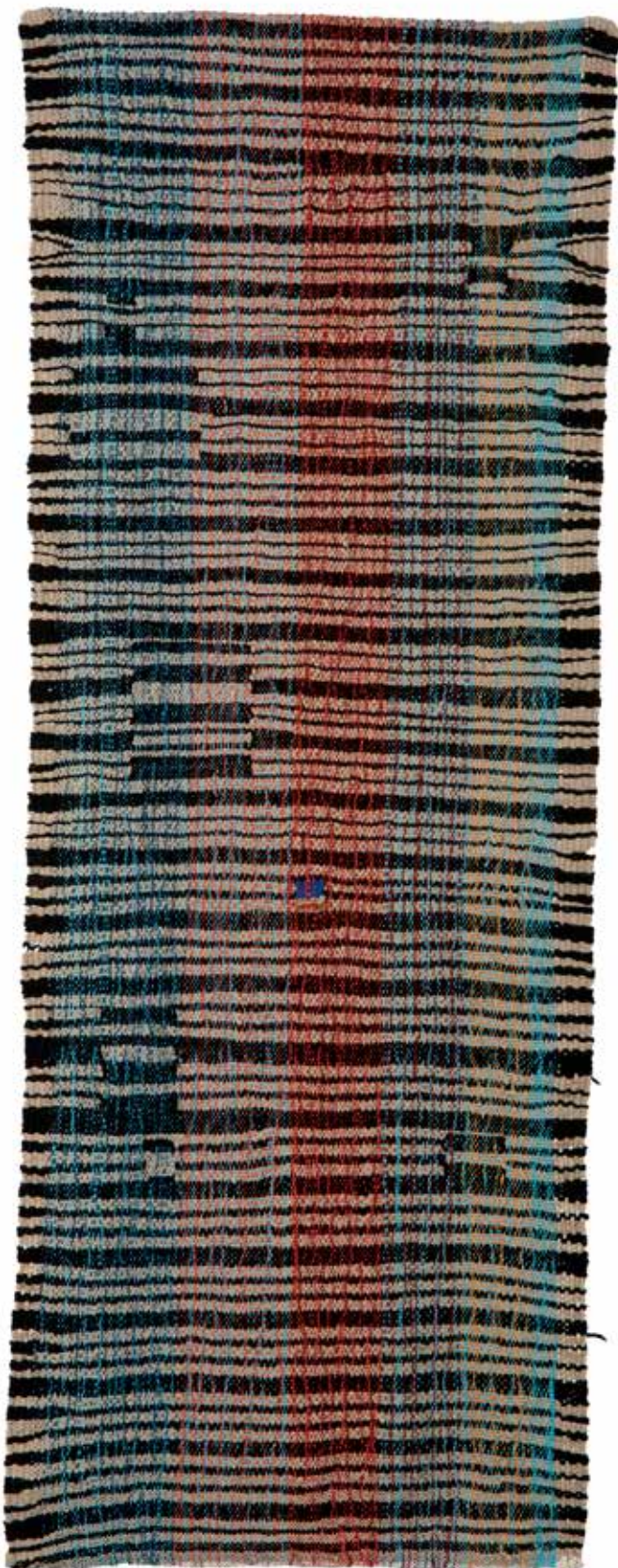
*El paso del Ebro / The Crossing of the Ebro*, 2015

Instalación: 5 tapices, 230 fotografías, texto, utensilios de la Guerra Civil y 3 vídeos /  
Installation: 5 tapestry, 230 photos, text, tools from the Spanish Civil War and 3 videos

5 tapices / 5 tapestries 200 x 68 cm c/u / each

230 fotografías / 230 photographs 15 x 20 cm c/u / each

Cortesía de la artista / Courtesy of the artist, Centre Expositió La Trinxera, Corbera d'Ebre  
and Galería Espacio Mínimo, Madrid









Al brigadista italiano que, mientras esperaba su ajusticiamiento, tallaba...  
Y a mi tía abuela Teresina que me contaba estas historias

### **Septiembre de 2013**

La niebla se impuso hasta hacer invernal ese día extraño en el que esperaba el paso del Ebro.

Las clases han empezado y con ellas el viaje semanal Alicante-Barcelona, siempre en tren, un paisaje en el que me reconozco. Leo. Levanto la vista del libro: las montañas se han diluido en el horizonte y el plácido Mediterráneo de suelo verde, hoy mojado por la lluvia, se extiende por doquier.

A mi lado, un chico teclea insistentemente modificando unas partituras que llenan la pantalla de su portátil. Sin prestar atención, escucho discutir en francés de tantos por cientos y a una mujer hablar por teléfono.

El campo empieza a mostrar la proximidad del Ebro.

De pronto el río, los arrozales inundados y los canales que surten de agua a los campos limítrofes. Pequeños brotes de arroz asoman donde no hace mucho un tractor araba. Un camión cruza por el puente de la A-7 a la par que el tren lo hace río arriba cerca del lugar donde hombres, trocados en soldados, pasaron el Ebro la noche del 25 de julio de 1938.

Nadie más parece estar pendiente en ese breve instante en el que el Ebro pasa por debajo del tren y el color azul plata cubre la ventana.

Mientras voy leyendo sobre la pervivencia del humanismo, la valla que forman las montañas se ha oscurecido contrastando con la luminosidad del cielo. El sol tardío da a los árboles

reflejos metálicos. Un verde penetrante se muestra en la copa de unos pinos. La oscuridad toma el paisaje y el cielo dibuja solamente lo que sobresale del horizonte, el resto apenas son bultos de imprecisos bordes.

Las montañas vuelven de nuevo y los cultivos de secano trepan, perdiéndose en los bancales. Inquieta y deseosa de moverme, veo, en las ventanas, reflejado mi propio tedio. El afilado relieve del sistema Ibérico se convierte en testigo inerte de mis bostezos, que van liberándome de la tensión acumulada. Mientras tanto, pinos, matorral bajo y, de vez en cuando, palmeras, muchas comidas por el picudo. Como es de esperar, grúas, que no siempre aclaran su destino, asoman entre urbanizaciones y casas disimuladas entre vallas y árboles. Otro jueves acaba mientras la noche cae respetando la luz reflejada en unas nubes cargadas de agua.

Compruébalo tú misma: el camino de ida no es el mismo que el de vuelta.

### **Octubre de 2013**

El color del otoño acompaña el viaje.

De vuelta a casa... apenas son las cinco de la tarde. Aunque la noche no está todavía en ciernes y, a lo lejos, el día se alargue, el gris ha cubierto el paisaje.

Desde el Prat hasta Tarragona, los humedales se suceden, algunos expandidos en los límites de las playas. Hay patos deslizándose sobre

la superficie de una pequeña laguna y unos hombres pescando. El tren pasa rápido.

Los viajeros duermen mientras suenan los móviles.

A la salida de Tarragona, a unos metros del río Francolí, crece un poblado de chabolas. La cercanía del invierno obliga a reforzar con maderas y deshechos sus precarias casas apoyadas en viejas caravanas, lo que le da al conjunto una cierta (o ¿aparente?) estabilidad. A pesar de la miseria, ¡tan bello!, como el arte. Inmediatamente después, la petroquímica y los depósitos de Repsol se extienden kilómetros a un lado y al otro de las vías del tren. A pesar de la contaminación, ¡tan fotogénico!, como el arte.

Tarragona, extensos campos de olivos y almendros, compartidos con nucleares, eléctricas y petroquímicas. ¿Hemos buscado lo suficiente?

¿Será este el destino de las armas químicas que van a retirar de Siria, como anuncia la prensa? ¿Estarán los pinos y los algarrobos obligados a morir para acoger la barbarie?, ¿acaso es una tierra baldía? Tierra destinada al sacrificio, como entonces.

No le gustó a mi compañero de viaje que cambiara de asiento para estar más cómoda, quizá no esperaba mi iniciativa «así estaremos ambos más anchos» o simplemente mantuvo la distante, casi hostil, actitud de todo el viaje.

### Noviembre de 2013

El Ebro corre hacia el delta mostrando el azul persistente y compacto del agua sobre el que destaca una barcaza roja que se aleja de la orilla.

El tren vuela en el puente al pasar el río, como ellos esa noche de julio que, sobre troncos y tablas y al amparo de la oscuridad, cruzaron el Ebro. Comenzaba la última gran batalla de

la Guerra Civil: grandes sufrimientos, grandes terrores y gran número de muertos, de eso tratan las grandes batallas. Hombres que sortearon su destino no lejos de Amposta y la Terra Alta, donde la gente esa noche dormiría. Desde la ventanilla todas las semanas trato de fijar el lugar preciso por donde debieron de cruzar las barcas. Debió de ser una noche estrellada, ¿qué ejército se mueve con luna llena? Las cigarras y los grillos enmudecerían al paso de las tropas y la artillería, aunque solo por breves lapsos de tiempo, los animales van a lo suyo, que ya tienen bastante.

Del 25 de julio hasta el 16 de noviembre fue un tiempo en el que en las comarcas de la Terra Alta y la Ribera de Ebro desde Mequinzenza a Amposta, se oían, día y noche sin descanso, las ametralladoras, las bombas, los aullidos y gemidos.

Las heridas de guerra no son limpias ni la muerte dulce, son vientres destripados, piernas cortadas, manos arrancadas y cabezas reventadas. Cuerpos que agonizan sin ser atendidos, sin consuelo durante horas, a veces días, nutriendo a los animales. Hormigas y arañas chupando las heridas, moscas y escarabajos paseándose por los torsos, acechados por las ratas y rodeados por jaurías de perros enloquecidos y hambrientos. Los cuervos a la espera. Las heridas de la guerra no son heridas higiénicas curadas por sacrificados médicos y amables enfermeras, son heridas cruentas cuyo alivio llega con el desvanecimiento y la muerte.

El tren no pasa lejos de la Terra Alta, de allí es mi familia. Por relatos oídos de niña sé que fueron muertos miles de hombres, que la sangre teñía las aguas del Matarraña, que el Ebro arrastraba cadáveres, que fue el fin de muchos sueños y que el insomnio se instaló en las casas.



Duró cuatro meses en los que la consternación fue venciendo a la esperanza.

### **7 de enero de 2014. *Ida***

Los estudiantes vuelven a clase después de las vacaciones de Navidad, en el tren se oye el crujir de los papeles de aluminio que dejan al descubierto los bocadillos. Un chico se encorva sobre el suyo, seguramente no se siente observado. Tampoco lo hago yo mas por unos instantes y de soslayo. Aún no hemos llegado al puente que cruza el Ebro y la oscuridad convierte en espejos los cristales de las ventanas; en ellos veo a mis compañeros de viaje sumidos en el aburrimiento, como yo misma. Cualquiera que conozca el paisaje primitivo, adusto y duro de clima continental donde tuvo lugar la batalla del Ebro, comprenderá por qué no tiene naranjos. Montañas altas y apiñadas, apéndices del sistema Ibérico impiden el paso a los suaves vientos del mar.

Allí pasarían parte del verano y principios del otoño, cercados, a un lado, por el río y, al otro, por las explosiones que perforaban las rocas y los cuerpos. Bombas, mortero y metralla sobre campamentos y trincheras.

Era la última esperanza de los que iban retrocediendo desde el primer día de la sublevación militar. Primero Melilla, después Andalucía, Extremadura, Aragón y así hasta perder la mayor parte del territorio nacional. Cría cuervos y te sacarán los ojos, dicen de los hijos malvados. No, esos cuervos no eran hijos, eran militares alzados. *Body awaits the tolerance of crows.*

Luchaban en el Ebro porque unos y otros sabían que esa frontera natural protegía Cataluña y el Levante. Por ello, ambos ejércitos se entregaron a ese empeño. Se habla de decenas de miles de muertos, miles de sacrificados y miles de desaparecidos de los

que nadie supo más. Acabaron tragados por la tierra, descuartizados por las bombas, mordidos por las alimañas, irreconocibles y abandonados. Los perdedores pierden también los cadáveres de sus compañeros, que quedan entregados a la funesta fatalidad, hasta en eso los vencedores tienen más suerte: pueden enterrar a sus muertos.

La Terra Alta era tierra hostil a los sublevados, lo que se dejó sentir en el vengativo comportamiento de estos, una vez sometido el territorio. Recuerdo esos hechos porque son los sones de mi infancia. De noche, en la casa de mi familia, no se rezaba el rosario, se contaban historias alumbradas por el fuego de la chimenea, relatos que no debían ser olvidados y que se clavaban en mi interior más que los cánticos de la iglesia a la que estaba forzada a ir aunque mi familia nunca fuera.

Cuando nació, los hombres de mi familia ya habían saldado sus cuentas. Alejados de su hogar, uno encontró la muerte en un campo de concentración alemán, otro se exilió y un tercero pasó cinco años en un penal; purgas lo suficientemente dañinas como para recluir el llanto en la casa, que no en la iglesia, donde tampoco eran bien recibidos los plañidos ajenos, como eran los lamentos de los rojos.

Hoy, aun alejados de guerras y dictaduras, todavía recibimos bofetada tras bofetada, eso esconden las noticias: el juez ha imputado a la infanta cuyo abogado advierte que impugnará. Chica ajena con rictus de hartazgo y de asco. ¡Ah, infanta, cuando os enseñaban cómo era el poder, no os enseñaban cómo eran sus contrariedades!

### **9 de enero de 2014. *Vuelta***

Mientras espero ver el Ebro, cansada de una mañana de evaluaciones complicadas, el gris ha ido abriéndose y, entre nubes, el sol

enrojece el paisaje. Cómo serían aquellos días de otoño en el frente, ¿también grises de rojos horizontes?

Mi compañera de asiento se unta las manos continuamente con una crema que suma perfume al persistente olor que no ha dejado de emanar desde que subió al tren. ¿Cómo sería el olor después de las riadas?

Había oído en conversaciones de mayores mientras se hacía la cena, cuando el fuego de la chimenea calentaba a los que se sentaban a su alrededor, que hubo noches en las que, allanado el avance por las bombas de los aviones alemanes, los tanques marcharon sobre cuerpos heridos, desollando las carnes y triturando huesos ante el estremecimiento de los que, protegidos por la oscuridad, se guarecían en las rocas sin tiempo de prestar ayuda a sus compañeros. Noches y días en los que el ruido era ensordecedor y la tierra temblaba como seguían haciéndolo los supervivientes, colapsados y aturridos después de los ataques. Muchos habrían visto pocas cosas antes de la batalla del Ebro, no les habría dado tiempo a los de la quinta del biberón, adolescentes que con apenas diecisiete años se incorporaban a un frente desgastado y abandonado por los países cercanos escondidos tras su insolidaria neutralidad.

De nuevo, veo desde el tren que los campos arados a la orilla del Ebro están cubiertos de agua y el arroz asoma. El riego del arroz es una inundación controlada, también estaban controladas las que provocó el general rebelde F, al ordenar la apertura de las presas de Camarasa y de Trens, para que el crecimiento del río fuera lo suficientemente inesperado, violento y dañino para que arrollara puentes, hombres y campamentos. Después de estos desbordamientos, cuando las aguas volvían

a su cauce, cuerpos y enseres quedaban a la deriva en la superficie del río.

Horas más tarde, al paso del tren por Sagunto, descubro un local de la CNT y la AIT donde ondea la bandera roja y negra que el viento ha enrollado en el corto mástil. El cierre bajado y pintado a modo de insignia no dice cómo son los anarquistas de hoy. Tampoco la rapidez con la que transita el tren ayuda a comprender qué ocurre detrás de la puerta.

### **13 de enero de 2014. *Ida***

En Alicante esta mañana los barrenderos votaban la huelga. ¿Ortiz, el todopoderoso y omnipresente contratista de obras públicas municipales, imputado por varias causas, entre ellas una que afecta al PGOU (Plan General de Ordenación Urbana) y otra a la basura, esperará el resultado en su despacho o en su yate? ¿Y la alcaldesa?

Ya fuera de la ciudad, la tierra seca, amarilla casi blanca oscurece aún más los troncos de los árboles. Las viñas, con sus cepas dispuestas con precisa y ordenada exactitud, tienen, en invierno, una siniestra perfección. Entre vías, un bancal de viñas abandonado que ya nunca será más que un lugar baldío muestra que el desierto ha llegado. Tampoco hay que esperar mucho de los ríos, en el Levante son pedregales que las fuertes lluvias de finales de verano convierten en caudalosos torrentes que inundan y destruyen lo que encuentran a su paso.

¿Será el Vinalopó, el río que corre abajo del puente donde el tren ha parado? El cauce es estrecho pero el agua baja rápida, quizá haya llovido en las montañas.

Una vez reemprendida la marcha, me parece ver entre los árboles un cementerio, cruces y nichos. Por doquier veo palmeras devastadas sin remedio.

Otro día de invierno. Día gris pero sin agua. El cielo niega la deseada lluvia. Alicante es cada vez más una avanzadilla del Sahara, es un lugar desértico donde el sol muestra su cara más amarga, devastando sembrados y dejando al descubierto los terrones secos de esta tierra seca. Se extiende un enorme campo de matorral bajo en el que apenas puede distinguirse si están vivos esos arbustos leñosos pegados al suelo. Montañas que sostuvieron árboles, hoy son solo rocas, murallas en el horizonte. ¿Cuánto tiempo hace que esta tierra no recibe agua y el matorral desplazó al árbol? Urbanizaciones y chalés no renuncian a sus baños veraniegos en piscinas bien surtidas de agua.

Las cañas siluetean el paisaje de sombras chinecas. La tierra empieza a estar más oscura que el cielo.

Valencia: el juicio de Blasco y sus corruptelas ocupan desde hace varios días las noticias. Se le acusa de haber desviado el dinero para la construcción de un hospital en Haití y ayudas similares a sus propias cuentas y las de los amiguitos. Una grabación recoge estas palabras: «Antes que los negratos, nosotros». Parece ser que la seguridad y el aplomo que han acompañado desde hace meses al político, ¿senador o diputado?, le han abandonado. Blasco se ha declarado ante la jueza como CORAZÓN DE BUENA ALMA. ¿Cuántas veces lo habrá dicho el zorro ante la madriguera del conejo? ¿Devolverá el dinero, los gastos y TODO lo perdido?

Las nubes respetan la puesta del sol. El antes portavoz del PP en las Cortes, «CORAZÓN DE BUENA ALMA», ¿se pudrirá en el infierno? No creo, el infierno está en la tierra y no es para ellos. Tratamos a los ineptos y corruptos políticos designados para el trabajo público con condescendencia, les saludamos, trabajamos

con ellos o «para ellos». ¡Siempre puede llegarnos algo! ¡Algunos son simpáticos, como también lo son la hija, el cuñado o el amigo al que enchufan!

La entrada a Tarragona, ya de noche, viene indicada por miles de lucecitas que siluetean las estructuras de la industria petroquímica. Recuerdan una instalación artística intencionadamente estética. ¿Debe el arte ser estético? La forma pasa a ser el mensaje, lo sublime belleza y terror, de eso sí sabe el arte.

El retraso del día 9 fue debido a un arrollamiento.

### 3 de febrero de 2014. *Ida*

El tren corre hacia el Ebro en un día transparente de nubes lejanas y sombras alargadas.

En Valencia le han quitado la cubierta a la Ciudad de las Artes por el peligro que entrañaba. Otra pifia-corruptela del Govern de la Comunitat Valenciana-Calatrava. Ahora que le han retirado los azulejos blancos con los que recordaba un producto Braun, parece aún más insignificante. No está previsto cómo será el nuevo recubrimiento ni quién asumirá el gasto, seguramente todos nosotros.

Cuando hablan de amor a la patria, ¿a qué se refieren? ¿A la bandera o a la huerta? ¿Al disfraz de fallera y hortelano o a las personas? ¿A la Ciudad de las Artes de Valencia o a las higueras y los naranjos? ¿A las urbanizaciones de fin de semana o a las casas de campo que por ellas derribaron?

No hay luz alguna en esas urbanizaciones de edificios altos construidos cerca del mar, ¿vive alguien?

Hoy, aun cuando las formas del exterior están desdibujadas por la intensa luz del vagón, se puede apreciar que el azul cerúleo impregna el campo. Quizá el viento, fuerte desde la tarde anterior, ha devuelto la humedad al ambiente.





La Comisión Europea alerta del elevado nivel de gasto que se produce en España debido al fraude y a la corrupción. Evalúa la corrupción en un 10 por ciento de la riqueza, alrededor de unos 120.000 millones de euros.

«Sí se puede», celebran las víctimas del metro tras reabrirse el caso.

Los aviones alemanes eran efectivos, sus bombas y después los morteros allanaban el camino de los tanques, matando a quienes empuñaban armas rusas en mal estado: el material bélico alemán e italiano de los sublevados era mucho más efectivo que el que conseguía el ejército republicano. Los militares rebeldes también daban valor al método de lucha de los extranjeros mercenarios, tanto por su eficacia exterminadora como por la desmoralización y el terror que ocasionaban en una guerra donde el cuerpo a cuerpo y la lucha psicológica eran importantes. Así, los moros alentados por el coronel Mizzian y apoyados por F eran más corrosivos que los brigadistas: el terror que infundían las toleradas mutilaciones a los muertos y, en ocasiones, a los indefensos agonizantes, paralizaba voluntades. Después venían los permitidos saqueos y el comercio con los enseres capturados. La guardia mora iba precedida de una fama que aterrorizaba incluso a la población civil, especialmente a las mujeres por las consabidas violaciones. Los mercenarios marroquíes luchaban como lo habían hecho en su propia tierra contra el colonialismo español y francés, con un estilo primitivo que resultaba eficaz en la defensa de sus amenazados territorios. Formas y estrategias que se alejaban del método tradicional de los ejércitos regulares, que habían buscado en tierras rifeñas también la aniquilación y el sometimiento del enemigo. El periodista estadounidense J. T. Whitaker cuenta una historia terrible del rifeño Mizzian, coronel del ejército

español, ocurrida en la guerra. ¡Ay!, si los rapiñadores coloniales movidos por sus intereses particulares no hubieran obligado a jóvenes españoles a matar y morir en Marruecos, posiblemente no se hubiese abierto un camino de revolución violenta, y si los militares españoles no hubiesen sido tan ineptos como se demostró en la batalla de Annual quizá no hubiera habido la ocasión de que algunos de ellos se envalentonaran tanto como para sublevarse contra un Gobierno establecido al que debían servir.

### **7 de febrero de 2014. *Vuelta***

Una fuerte luz abre el horizonte desdiciendo el oscuro y denso gris que cubre el cielo desde que salimos de Barcelona. Veo el delta a lo lejos. Cuando llegamos al río, el agua tiene un reflejo metálico.

Castellón, y yo amodorrada presionando el cuerpo contra el asiento, mientras mi compañera hojea una revista del corazón llena de páginas de contactos. Miro por la ventana y añoro una naturaleza que nunca ha sido más que un lugar esquivo, como ahora.

Al paso del tren por Sagunto, no he sabido encontrar la bandera de la CNT que ondea en el local, pero antes de llegar he visto un enorme anuncio luminoso, reclamo de un hotel de dos estrellas al borde de la carretera. Es tan grande que puede divisarse a kilómetros. Por su aspecto, es un lugar de esos en los que se cambia dinero por explotación y riesgos. Un luminoso en rojo y negro, los mismos colores de la bandera que he intentado más tarde vislumbrar, anuncia el club París, rojo para París y negro para club. ¿Algún cenetista lo frecuenta?

Las luciérnagas iluminan misterios irresolubles.

Llegando a Valencia, como cada semana, veo un campo de naranjos abandonado, cada vez con más naranjas en el suelo.

«A los treinta y cinco me gustaría vivir en un ático de Nueva York», afirma uno a través de su móvil.

«Pero, ¿cuántos clientes son?», pregunta otro a un compañero de viaje.

«No olviden sus objetos personales», una voz por megafonía.

Hitler y Mussolini siguieron los pasos de su propio baile sin que ni una nota desafinada entorpeciera sus compases. La neutralidad inglesa y francesa ni los aplacó ni evitó la guerra europea, en cambio supuso el sacrificio de la República Española, que apenas recibiría ayuda armamentística frente a los profusos apoyos de los Gobiernos fascistas a los rebeldes. Como España, Checoslovaquia también fue sacrificada. El 30 de septiembre de 1938, en el Tratado de Múnich se dijo en alto: *Goodbye Spain!, adieu l'Espagne!*

Hoy la suerte está echada en otra parte. No se trata de que estén en tierra de nadie, es que ellos mismos no son... nadie, abandonados como fuerza de trabajo, como consumidores, como votantes... los sin papeles.

#### **14 de febrero de 2014. Vuelta**

Vuelta a casa. Semana de nervios: ha empezado el semestre.

En la estación, a hurtadillas, he ojeado la prensa: dos altos cargos de la CAM, la caja de ahorros saqueada y obligada a cerrar, están acusados de vaciarla. La gran noticia es que el juez les pide de dos y medio a cuatro años. La cárcel no es algo banal, pero qué dirán los que cumplen un montón de años sin haber robado ni la milésima parte.

El pequeño estanque del Prat tenía la superficie del agua crispada, lo que no parecía

importarles a los patos, ya que nunca antes había visto tantos.

Los días se alargan y solamente pasado Castellón se esconde el sol tras las montañas, dando todavía luz al cielo mientras en el campo no se distingue apenas nada. El cansancio y la preocupación me hacen indiferente a este paisaje que, semana a semana, reconozco como bello. Quizá no sea tanto el cansancio como la preocupación la que me lleva a distinguir solamente líneas y formas sin sentido. Sagunto pasa rápido y no puedo ver ni banderas ni burdeles. El sol ya no disipa la niebla.

En el tren, la noche viene despacio, tanto que siento suceder el tiempo.

Poco a poco, me descubro en el cristal, encapsada en la ácida luz del vagón, una luz omnipresente que impide las sombras e interioriza la mirada que hace un rato buscaba cañas en el cielo. Sobre mi propio reflejo empieza a dibujarse la historia que no hace mucho me contó mi madre: huyendo de los bombardeos de Barcelona, cada vez más intensos, mi abuela y ella, siendo niña, llegaron a un puente flotante de madera, a ras del agua, estrecho y sin barandillas, cerca de Tortosa, por donde el ejército republicano cruzaba material bélico. El carácter fuerte y obstinado de mi abuela se impuso y los soldados, que la advertían de la inestabilidad del puente y de la intensidad y extensión de la batalla y finalmente las dejaron pasar. Así, mi madre recuerda que cruzó sobre las movidas tablas a ras del río entre metralletas, carros de combate y soldados con fusiles.

Cuando llegaron a su destino, el pueblo se había convertido en retaguardia del ejército sublevado. Allí se instalarían dos campamentos, el del ejército fascista italiano y el

de los mercenarios moros. Eso fue lo que se encontraron.

Algún resplandor, de vez en cuando, delata que, allí afuera, en la oscuridad, hay algo.

### **20 de febrero de 2014. *Vuelta***

La siniestra tarde cobra protagonismo, velada la vida, oculto el miedo, todo se convierte en disfrute de cinéfilos. El principio del camuflaje no es que tú sepas más, sino que ellos sepan menos.

El azul persistente del atardecer, sin asomo de rojo, tiñe la zona presuntamente de puteros camuflada entre polígonos y naves de carga y descarga. ¿Cuántas habitaciones oferta el club París? ¿Los clientes, saben qué pagan y a quién? ¿Se cercioran de no colaborar con la trata de mujeres? Cerca del club París hay una casa azul silueteada por neones naranjas, con un letrero luminoso que resplandece en la oscuridad: club La Luna Azul. De vez en cuando, cañas.

Esta vez el local de la CNT permanece abierto, tiene la bandera roja y negra a la derecha de la puerta y los cristales cubiertos de carteles, ¿cuántos afiliados son?

Camino de Valencia, el paisaje se hace más productivo: naves industriales y campos de naranjos y huertas. Alcachofas, lechugas y habas anuncian que el invierno se acaba.

«Estamos llegando», decía un muchacho, después con distinto tono: «ya hemos llegado». Otra vez los hechos, los afortunados cadáveres que se libraban de la gangrena, de la sed, del hambre, del ruido ensordecedor que helaba las entrañas y del terror a la cabeza reventada sin remedio. Decían que la sangre paraba pero no era cierto, manaba y manaba manchando la tierra y tiñendo de rojo la orilla de los ríos. «No digas rojo.»

Cayó entre los juncos... aquellos juncos que año tras año se cortan para las cestas que guardan las manzanas, las ciruelas o las cerezas. «¡No digas cerezas, que son rojas!» Los vivos se afanaban en recoger a los heridos y a los muertos, todos ellos lastrados por su pertenencia a una especie que se mataba. Se replegaban. Neutral la guadaña, morían en los engaños de la refriega, indefensos ante la rapiña y cubiertos de rojo. «No digas rojo.»

La guerra es la patria del sádico, donde la crueldad y el crimen tienen coartadas. Asesinos, violadores y torturadores actúan impunemente parapetados tras el uniforme y la confusión que reina alrededor de la hoguera. ¿Qué cantidad de belleza pueden destilar las muertes?

Las cosas nunca se quedan quietas, mejoran o empeoran; la batalla fue a peor. Sin agua y sin dormir, se afanaban en masticar uva, higos y almendras de la Terra Alta. Digerían estos frutos de intenso sabor aún verdes, y las hojas y los sarmientos. Días enteros sin nada que comer excepto polvo mezclado con sangre.

El Ebro vierte tierra al mar para prolongar su vida, así unos y otros desesperaban por prolongar la suya.

### **10 de marzo de 2014. *Ida***

En el levante, los cauces secos de los ríos no pierden la forma. Advierten y amenazan de que, en algún momento, un torrente de agua y barro volverá y se llevará lo que encuentre a su paso.

Para quienes habían sido derrotados en Galicia, Andalucía o Castilla, perder el Ebro confirmaba la imposibilidad de volver. Habían confiado en que la batalla se desarrollaría de otra manera, pero ya no tenían esperanza y los mudos temores hablaron bien alto, instalándose para no moverse. El que sus vidas estaban



quebradas y no habría retorno se convirtió en certeza.

Sabían por propia experiencia que se sucumbía malamente, dolor, abandono, infecciones, gangrena y, por todas partes, putrefacción, con la única compañía de las furtivas ratas que se acercaban a dar cuenta de ellos. Muertos a la intemperie, expuestos a la rapiña y después a los cuervos.

Caerían en tierra ajena, como es la tierra de los muertos en guerra.

«Tranquilo, tranquilo, tranquilo pronto morirás.» Tan solo una semana atrás esta aseveración era tan insostenible como real en esos días de mediados de noviembre.

También yo seré una sombra y luego nada, como tú... antes de tiempo.

### **20 de marzo de 2014. *Vuelta***

Subo al tren con mirada de lectora de novelas de detectives incorruptibles.

Veinte de marzo, un día extraño, empieza la primavera entre nieblas.

Los cargueros en la bahía de Tarragona esperan a entrar en el puerto, después me quedo dormida. El paisaje de la izquierda es distinto del de la derecha. En este viaje, es el mar el que marca la diferencia.

¡Cazadores, senderistas, boletaires que andáis sobre las sierras de Pàndols y de Cavalls: bajo vuestros pies hay cadáveres, cuerpos desmembrados, brazos y cabezas que las bombas arrancaron y que hoy siguen allí transformados en polvo, en tierra! Sabed que las cotas 705 y 666, desde donde contempláis a vista de pájaro el horizonte, esconden osarios y que este paisaje que hoy parece prístino quedó lacerado por las trincheras y los obuses. Esas rocas firmes y duras, que no habían sido con anterioridad modificadas, ahora la metralla las deshacía levantando trozos afilados como

cuchillos de carnicero que seccionaban cuellos esparciendo por doquier la sangre.

En la cota 705 de la sierra de Pàndols, cerca de Gandesa, donde tantos perdieron la vida, se ha erigido un extraño monumento en el que se ha escrito: «La lleva del biberó 1938. A tots els que varen combatre a la batalla del Ebre». La quinta de 1938, *la lleva del biberó*, se incorporó tres años antes de lo que le correspondía, cuando la sangría humana era incontenible. Muchos de los que apenas tenían diecisiete años no cumplirían ninguno más, allí quedarían defendiendo las cotas, castañeteando los dientes y temblando en las trincheras.

En ese cercenado recuerdo yacen los muertos anónimos, erguidos uno a uno solamente en la memoria de sus familias, donde palidece lentamente su luz.

### **24 de marzo de 2014. *Ida***

Voy contando palmeras. El picudo se hace visible: no parece posible la cura.

Piensa cuántos años el tronco, cortadas las palmas, se erigirá como exaltación de su belleza. En referencia a las contrataciones sobredimensionadas económicamente, con motivo de la visita del Papa a Valencia en 2006, con las que se llenaron ilícitamente los bolsillos políticos corruptos y empresarios delincuentes, la Iglesia, ¿no dice nada? ¿La visita del sumo pontífice de la Iglesia motivo de corrupción en los tribunales y no hay nada que decir?

Las montañas perfilan un horizonte cambiante y el campo empieza a mostrar la proximidad del Ebro: asoman los últimos retazos del sistema Ibérico.

Los cerros, que en un principio fueron murallas protectoras, se transformaron en ratoneras. «Incluso las olivas sangran», recordaban los brigadistas ingleses a Donnelly en el

Jarama, cruzando los campos de olivos de la Terra Alta.

De infierno en infierno, no era el mejor momento para dormirse, pero el sueño vino. De aquel soldado nada se podría decir más allá de su hostil indiferencia, su delgadez, su seriedad y sus limpias manos. Delante de él, alguien había perdido un pie.

En la guerra mueren unos y otros, y son castigados tanto los que avanzan como los que retroceden. Al término de la guerra es cuando se marca a cuchilla la diferencia.

Traía un mensaje de Francia.

—Dijiste que volverías. No lo hiciste.

—No podía quedarme ni volver a buscarte, pero no nos separó mi huida ni tampoco el exilio. Pregúntale a tu madre quién la retenía y entenderás.

Cuando mi tía abuela era joven un capitán italiano fascista le mandó lavar, una y otra vez, un puñado de cerezas que le habían regalado, también se las hizo probar antes de él comerlas.

Los vencedores siempre están prestos a disponer del trabajo forzoso, por lo que los prisioneros «útiles» se repartían por las casas de los pueblos hasta que llegara su «suerte». Entre ellos un joven maestro, brigadista italiano, que sabía trabajar la madera. Tenía encomendado tallar una imagen de san Salvador, patrono del pueblo, para el altar mayor de la iglesia. Acabada la figura le anunciaron la libertad, podía volver a Italia. Esa noche se despidió de la familia que le había acogido, comprendiendo que lo matarían, que tomase el camino que tomase ya no había lugar al que volver, que le dispararían por la espalda como había ocurrido en otros casos. ¿Se equivocó?

San Salvador es un santo celebrado con misas, romerías y procesiones y venerado por sus milagros, aunque salvar la vida de un brigadista

italiano prisionero de fascistas italianos en la retaguardia de los sublevados no consta entre sus milagros. Ese san Salvador tallado del que los mayores todavía hablan con recelo y palabras silenciosas está en una casa a pesar de las reclamaciones para su ubicación en la iglesia, misterios...

En otra casa del pueblo donde se fraternizó con el maestro se conserva una cajita de madera, que tallaba por las noches mientras velaba su destino.

«No querían gente con saber», recordaban al cabo de los años aquellos que lo conocieron.

## 26 de marzo de 2014. *Vuelta*

¡Cuántos prometieron volver y no cumplieron su palabra! ¡Qué corto fue el futuro y qué extenso se hizo el pasado!

La guerra no vale la pena si se pierde y se extiende años en pos de un final que nunca acaba.

«Hemos vuelto sobre nuestros pasos. No vamos hacia delante, retrocedemos. El camino de vuelta está cerrado. No volveré a mi casa ni habrá una nueva para mí, que no nos engañen con dulces palabras, que ya no quiero oír las.»

«Aguanta, resiste», pensaba, pero calló, sin luz qué larga es la agonía. ¿Cuándo es consuelo, la noche?

«Si no ahora, ¿cuándo?», un ahora que nunca llegó.

«Unidos lo conseguiréis», también lo decía el enemigo.

«Si las niñas y las mujeres no van solas al campo, entonces, ¿quién recoge los frutos y las hortalizas?», decían ellas.

Pequeños pueblos apenas conocidos se revalorizaban en boca de todos. Llegar a Gandesa, conquistar Corbera, defender el Pinell.

El estruendo de las bombas era enloquecedor y enloquecían. Quedaban estremecidos,

despavoridos después de los ataques. Pegados al suelo, en la boca un palo para no ensordecer ni romperse los dientes, con armas defectuosas y escasas que fallaban ya no podían defenderse del brutal ataque de los bombarderos, que no solo los exterminaban sino que también hacían desaparecer bosques enteros.

La gangrena huele a carne podrida, a ácido el miedo, la congoja a tabaco y a noche el desespero. Dicen que el calor era insoportable, no, insoportable era el miedo.

¿Es posible subvertir el deseo?

### **7 de abril de 2014. *Ida***

Desde la ventana distingo esa luz oblicua que ilumina los objetos y renueva el paisaje marcando el relieve. Son los últimos retazos del día.

Salimos del túnel y ya la noche...

De niños oímos palabras e historias sin entenderlas. Hay algo oculto en nuestro entorno, oscuro y silenciado, que los mayores asumen para resguardarse y redimir a las criaturas de los males, dicen. Secretos que los pequeños esperan desvelar más adelante pero... entre el presente y el futuro se alzan momentos irrevocables en los que la luz y la oscuridad tienen el mismo tono, un gris plomo que les envuelve anunciando que el alba no vendrá: que las sombras la encierran. De esta manera, los niños comprenden que el misterio es irrevocable, que los ojos no ven y que la inocencia no protege.

Historias que he escuchado en mi infancia vienen a mi memoria cuando paso el Ebro.

Hubo días de esperanza en los que parecía que el desenlace llegaría pronto y a buen término, días intensos en los que se dormía, pero fueron pocos.

Confiaban en que las siluetas asesinas se recortarían en el cielo, lo que les pondría en

aviso, pero era una certeza fatua que se rompía continuamente. Los mercenarios sabían moverse y se adaptaban al terreno, haciéndose invisibles y sigilosos.

Estaban sometidos a factores políticos y estratégicos internacionales que les eran desfavorables. La neutralidad como escudo y puñalada trapera.

«Avanzan, avanzan», decían, pero con estas palabras se referían a los otros, al enemigo. Se alegraban de sus heridas, ¡qué burda la guerra! ¿Eran soldados?, no, eran campesinos, asalariados, obreros sin defensa, desarraigados y ¡jóvenes! Para ellos perder la guerra suponía no conseguir jamás la paz, porque la paz la alcanzan solamente los vencedores. En la España de los rebeldes, los perdedores conocieron una paz exterminadora llena de muertes y represalias. En la Terra Alta no hubo tregua al final de la batalla, como tampoco al final de la guerra.

Deseaban ver mujeres, niños, esa vida aparente, que continuaba más allá del frente y la guerra, les tranquilizaba. Tenían la esperanza de que esa vida lejana acabaría llamándoles, reclamándoles, pero poco a poco comprendieron que ya era tarde y que estaban abocados a la muerte. La certeza de que la suerte les había abandonado se coló en las trincheras.

Gandesa hoy es un lugar apacible, solamente un recuerdo, pero entonces era el lugar al que hacía referencia una alegre canción que hablaba de cartas, posadas y de ánimos valientes, pero nada decía del olor nauseabundo de la sangre putrefacta de los muertos.

«Vi el árbol del que me hablaste. Tenías razón: las ramas sostendrían bien un cuerpo colgado que apenas se balancearía por su peso.»

El uniforme produce miedo por doquier excepto al que lo lleva y ejerce su poder, como en la España de los militares y las sotanas.





Bendice la carroña, carroñero, al menos de eso se trata, de bendecir los alimentos, así es la guerra.

Pidió un día más y no lo tuvo, ¿es posible el consuelo? ¿Es posible el ánimo cuando la propia carne es la presa?

#### 24 de abril de 2014. *Vuelta*

En Tarragona, paralelo al puerto y vinculado a los trabajos portuarios, hay un barrio arquitectónicamente degradado de edificios desconchados y, por la ropa que cuelga en sus balcones, superpoblado. Al lado del río hay un campamento de chabolas cada vez más extenso. Después kilómetros de depósitos de Repsol, fábricas y petroquímicas, a continuación Port Aventura.

Del puerto de Tarragona y con la ayuda de algunos ayuntamientos de la provincia salieron presunta y corruptamente cuarenta millones de euros que el hijo de un presidente invirtió en un proyecto en un puerto de Argentina. Tarragona, pobre pero corrupta, en eso está al día.

Las luces no iluminaban, simplemente eran pequeños puntos blancos que se distinguían en la oscuridad.

Nunca llegaron, nada se supo de las dos milicianas que volvían a sus casas. Cosas que pasan cuando preguntar no tiene lugar. Daños colaterales que se camuflan en tiempos de guerra. Vestidos de militares, las alimañas salen de sus escondrijos para atrapar a sus presas. La guerra es el lugar donde destripadores, violadores, torturadores y asesinos se agazapan tras las trincheras. Es la patria del vampiro que se oculta en el aturdimiento de la supervivencia, guardiana del disimulo.

—Tiene derecho a la justicia, como todo el mundo.

—Te falla la memoria.

—¿Qué esperabas que dijera?

—Tranquilo, solo queremos hablar.

#### 28 de abril de 2014. *Ida*

No es cierto que los niños no saben lo que los adultos les ocultan, los niños saben. Pueden ser engañados, confundidos con tretas, pero saben. Como esa niña sabía que esa habitación guardaba secretos, que no vería más a su padre y que el sigilo significaba dolor y miedo. Pasados los años, cuando la máquina de coser paraba y la atención tensa dejaba paso al descanso, no había nada que la reconfortara, ni siquiera ese silencio.

«Mejor no preguntes, no sepas.»

No, es mejor saber, porque ella quería saber dónde estaba su padre, como su compañero de pupitre, que sabía que el suyo estaba enterrado en la cuneta que se bifurca camino de la era. Un lugar pisado, al principio con estremecimiento, ahora olvidado y descuidado. El niño sabía que aquel era el lugar por otros niños que habían transgredido la prohibición de sus padres de no hablar de los ausentes y, aunque su madre lo negó, lo dicho era cierto: había catorce fusilados recogidos en los pueblos cercanos. No fueron muertos en un día gris, lluvioso y triste, sino en uno soleado como el anterior y el siguiente. Para esos niños de padres sin retorno, los juegos eran ráfagas de viento que duraban solo unos instantes, soplos de olvido, de entrega a las tabas y a las cuerdas, que al escondite ya nunca más pudieron.

Cuando el padre murió y su madre reemplazó al marido, cambiaron su nombre anarquista por otro santificado. De los muertos no se hablaba, de las pérdidas tampoco.

La vida de los niños de padre desaparecido se teje de recuerdos olvidadizos y testimonios volátiles.

## 12 de mayo de 2014. *Ida*

*Ràim, figues i ametlles...* y vino es lo que había. A mi bisabuelo, los moros le vaciaron un tonel de vino. Primero bebieron ellos hasta hartarse e hicieron beber a los caballos, a las mulas y al ganado, después dejaron abierto el grifo hasta que se vació. Cuentan que el vino tiñó del rojo intenso la calle durante varios días hasta que un militar de los sublevados obligó a unas mujeres a limpiarlo.

Ni siquiera en los momentos en los que el sueño venía, pudo afrontarlo. Movi6 la cajita tallada del lugar donde estaba. Necesitaba tocarla. De esa noche le quedó el olor a madera fresca que la unió a aquel hombre. Ese recuerdo pervivi6 incluso después de la pérdida del olfato.

Tall6 el santo del pueblo con gesto piadoso, la que no tuvieron con él cuando terminó el trabajo. Ese último día el cielo tenía nubes planas y bordes estirados bajo el cual las casas tomaban una forma precisa.

«No mires, quizá veas.»

## 15 de mayo de 2014. *Vuelta*

Adelante, sueño, ven a ocuparte del desespero. Nadie pensaba en salvarse, sino en morir. No sentir miedo, no tener hambre ni dolor... ni oler el hedor que desprendían fueran donde fueran. En los campamentos, en las trincheras, la pestilencia era irrespirable. El campo donde estaban, ahora yermo, no hacía más de un año era de trigo. También habían desaparecido muchos bosques. La disentería se extendió, mientras maduraba la uva. La ictericia se había propagado por el campamento, como el miedo, los piojos y la sarna. Vomitaban continuamente. La muerte era una consigna y el olor su bandera.

Las amapolas florecían por doquier sin alterar la agria pestilencia de la batalla. Una fetidez

que fue extendiéndose poco a poco por el monte y no dejaba ningún lugar exento. «¡Que no llegue la noche!», pedían.

«¿Pensabas que no iba a encontrarte? Ni la certeza de tu muerte iba a detener mi búsqueda y mi venganza.»

Toca la guitarra mientras llamas felicidad a lo que sientes y te dirán que te será restituida, pero tú sabes que nunca.

¡Si la guerra, las heridas y la gangrena pudieran jugarse a las cartas!

Tuvo aquel momento en el que surge la confianza, pero le sirvió de poco.

«Tuvimos fuerza pero la perdimos, también esperanza pero fatua.»

## 19-23 de mayo de 2014

El cansancio rompía cualquier vestigio de humanidad. Los días se hacían tan largos que dilataban el desespero y el miedo. Ebro, Ebro, Ebro. La temible guardia mora rondando por doquier: los muertos y los agonizantes eran sus presas.

Matar, ¿no es tarea del matarife? El que deseaba hacerlo, entonces pudo.

El zumbido de los corazones era silenciado por la metralla y el mortero. El médico le dijo que mantuviera la herida al aire y no permitiera que las moscas la picotearan.

Atacar, avanzar, ganar no es retroceder o huir, aunque les parecía lo mismo. Durante esos días de otoño en los que la luz se acertaba y el sueño no venía, el deseo de dormir y no despertar era constante. Las uñas azuleaban cada vez más agrietadas y los pies descalzos se laceraban. El dolor persistía noche y día.

El tiempo de la uva pasó tan rápido que no llegó a endulzarles la boca.

Las heridas infectan a todos, los pulmones se encharcan de sangre y la muerte los pudre de la misma manera, sin importar el bando. Los

cuerpos en la guerra son iguales y se consumen en la desesperación y el dolor, pero en la memoria de los vivos no tienen la misma condición: unos aprietan el corazón y otros no destacan de una masa informe donde los detalles quedan obviados. No, los muertos no duelen por igual aunque tengan el mismo color rojo la sangre. «No digas rojo.»

¡Que por ideas y derechos, que ahora están pegados a nuestra piel, estas montañas rezumarán sangre!

Nadie se percató de la consternación que había invadido por completo el pensamiento de la joven desde que el jornalero que trabajaba para su padre marchó a la guerra. No tenía la certeza de verlo de nuevo, pero los rumores la mantenían alerta. Después, llegó la noticia de que había sucumbido en un bombardeo... Como nadie conocía los sentimientos de la muchacha, tampoco sabría nadie del sufrimiento que arrastraba desde que conoció la noticia ni tampoco el porqué de su suicidio. No se desea solamente la vida, sino también la muerte.

De todas maneras, ¿no morimos todos? Este pensamiento la consoló mientras caía por el barranco.

Levantó la esclusa para que el agua corriera, como siempre. Apareció una mano, el cuerpo estaba retenido por las ramas del fondo. La guerra, ¿no es muerte? Aquí estaba la prueba delante suyo, un hombre hinchado, gris, putrefacto. No quería morir, pero aquí está la muerte. Había sido una orden obstinada del general rebelde levantar la compuerta del pantano para desbordar el río y provocar muertes sin necesidad de metralla. Los militares no solo piensan en apretar el gatillo, también estudian estrategias, a veces más efectivas y mortíferas que la propia metralla. Los cuerpos de los ahogados se diseminaron por doquier.

Tenían que esconderse y cayeron encima de una zarza, la zarza o la muerte. Las espinas se les clavaron por todo el cuerpo inerte y silencioso. No podía recordar, tampoco olvidar. Muchos soldados suyos habían muerto, pero él era el vencedor y quería suavizar el calor de la mañana. Las moras maduraban y eran dulces de comer, pidió que se las sirvieran. No rojas, negras. Era fascista italiano.

### Junio de 2014

De vuelta a casa, leo un libro prestado por una amiga, *La batalla del Ebro*, de Jorge Reverte. Al otro lado del pasillo, el vecino me hace un pequeño gesto o me lo parece. Sigo leyendo y cuando me levanto al baño, ese mismo hombre me pregunta si puede hojearlo. Sí, claro, a mi regreso me lo devuelve y entabla conversación. Rápidamente cobra confianza y me cuenta que él y su esposa han visitado lugares donde ocurrieron hechos significativos, especialmente donde los rojos denotaron valentía, dice «rojo» en alto. Miro hacia atrás, de soslayo. Mis compañeros de tren no participaron en la guerra, eran niños, la mujer era hija del comisario territorial del Levante.

Han recorrido caminos y destinos trazados por republicanos, comunistas o anarquistas al abandonar España. Portbou, Toulouse, Argentina, Mauthausen. Conocen a Tagüeña y a tantos otros. Suelen hacer estos viajes en fechas conmemorativas donde encuentran a supervivientes, a hijos de combatientes o simplemente a simpatizantes y defensores de la memoria histórica.

Les conmueve especialmente la batalla del Ebro. Conocen a algunos supervivientes de la leva del biberó, que les cuentan historias, que se suman a las que ya atesoran, como la del padre de ella, «su padre tuvo el honor de...», me la cuentan más o menos como sigue: a unos



artilleros le concedieron un descanso después de varios días de lucha frenética en la que no pudieron derribar ni un solo avión fascista. Los aviones alemanes eran muy precisos en sus objetivos, por lo que podían volar alto para evitar ser cazados.

Debido al calor, los artilleros eligieron un lugar de matorral frondoso apartado del frente para hacer una siesta. Agazapados bajo las ramas vieron un avión alemán alejado de su escuadrilla que, sin razón alguna aparente, descendió demasiado cerca de donde ellos estaban y lo derribaron. ¿Quiso el aviador alemán verse en el río?

Mi compañero de viaje lo cuenta alegre, celebrando una muerte entre las miles que hubo en el frente. Como si ese pequeño triunfo diera un poco de justicia a los muertos de esa guerra hecha para satisfacer los deseos de unos militares en rebelión. Como si algo pudiera restituir la desolada carnicería que comenzó un 18 de julio.

Refieren también el campo de los almendros, se reúnen todos los años en ese trozo de terreno hoy engullido por la ciudad de Alicante, un emblemático lugar de paso de miles de personas camino del exilio, donde esperaban para embarcarse destino a Orán, México o Argentina. Allí, como en tantos lugares, se constató la asesina y cruel paz implantada, 14.000 personas quedaron atrapadas en el puerto, negándoseles la posibilidad del exilio. 14.000 personas a las que no les fue permitido alcanzar los barcos, incluso el último zarpado con exiliados aún con bandera británica fue perseguido y bombardeado. A los vencedores todavía les quedaban municiones para usar sobre los prisioneros en las tapias de los cementerios, muchos de ellos salvados para ser destinados al trabajo esclavo para beneficio de la dictadura y sus secuaces.

He estado tentada, débilmente tentada, de decirles a estos compañeros de tren que no soy comunista, tampoco mi familia lo era pero, ¿unos y otros no lucharon juntos?

## 25 de julio de 2015

Esta mañana he visitado la cota 705 en la sierra de Pàndols y la 402 en Corbera d'Ebre. Hace ahora setenta y siete años que los soldados republicanos cruzaron el Ebro y tomaron esas cotas de montaña desde donde se divisaba un territorio que esperaban recuperar y en el que resistieron en condiciones durísimas.

La Terra Alta es un paisaje bellissimo, también de noche.

Hoy es el día de sant Jaume o de Santiago, según dónde se le nombre. Como entonces, es una festividad que se celebra en muchos pueblos.

Desde mi ventana, el cielo de Arnes se ve iluminado, es fiesta y hay *correfocs*. Los cohetes y la algarabía impregnan el silencioso llano.

Mis sobrinas y sus amigas vuelven a casa entusiasmadas con sus pequeñas quemaduras, que nos enseñan a todos una y otra vez como muestra de lo cerca que han estado de los peligrosos fuegos. No desean curárselas, van a lucirlas al día siguiente. Quieren alargar esos momentos de emoción y de juego sorteando las llamas y las explosiones de los *correfocs*; mientras apalabran entre ellas una cita para el año próximo, en el que esperan volver a festejar la noche de sant Jaume con fuego.

### **Tampoco tuvieron suerte los poetas**

Los brigadistas John Cornford (Corazón del mundo sin corazón) y Ralph Fox murieron en el 36 en Jaén. Charles Donnelly murió en el Jarama, donde se le oyó decir: «incluso las olivas sangran». De aquellos días en los que la descomposición de los cuerpos llamaba insistentemente a los cuervos, escribió:

#### **La tolerancia de los cuervos**

La muerte llega abundante desde problemas  
resueltos sobre mapas, desde sabias disposiciones,  
desde ángulos de elevación y de tiro;

Llega inocente desde artefactos que los niños  
querrían usar y guardar bajo su almohada,  
e inocentemente empala cualquier cuerpo.

Y con la carne cae también la mente,  
sale el pensamiento de la mente y se tronchan  
los proyectos enfocados a la meta ansiada.

Se detiene el avance del veneno en los nervios.  
Colapso de la disciplina.

El cuerpo solo espera la tolerancia de los cuervos.

Materiales y utensilios de la Guerra Civil  
y la postguerra de la exposición permanente /  
Materials and tools of the Spanish Civil War  
and its aftermath from the permanent exhibition.  
La Trinxera, Corbera d'Ebre.





## The Crossing of the Ebro Flow, silver blue

For the Italian member of the International Brigades who,  
while awaiting his execution, sculpted...  
And for my great aunt Teresina, who told me these stories

### September 2013

The fog imposed itself, until making that strange day wintry, while I awaited the crossing of the Ebro.

Classes had begun again and with them the weekly trip Alicante-Barcelona, always on the train, a landscape in which I recognise myself. I read. I look up from the book. The mountains have become diluted on the horizon and the placid Mediterranean of the green surface, today moistened by the rain, extends all around.

Beside me, a boy persistently types on his keyboard, modifying scores that fill his laptop's screen. Without paying attention I hear people arguing in French over percentages and a woman speaking on her mobile phone.

The fields begin to indicate the proximity of the Ebro.

Suddenly the river, the flooded rice fields, and the canals that supply water to the fields further away from the river. Small sprouts of rice protrude from where not long ago a tractor ploughed. A lorry crosses the bridge of the A7 just as the train does, upriver, near the place where the men, transformed into soldiers, crossed the Ebro on the night of 25 July 1938. No one else seems to be aware, at that brief instant, that the Ebro flows beneath the train and that the colour of silver blue covers the window.

While I continue to read about the survival of humanism, the wall formed by the mountains has become darker, contrasting with the luminosity of the sky. The setting sun casts

metallic reflections on the trees. A penetrating green gleams at the top of some pines. Darkness overcomes the countryside and the sky delineates only what stands out from the horizon, the rest is hardly more than shapes with indistinct edges.

The mountains return and the dryland crops climb, losing themselves in the terraces. Fretful and wanting to move, I see the reflection of my own tediousness in the windows. The spiky relief of the Iberian system becomes the inertwitness of my yawns, which slowly free me of the accumulated tension. Meanwhile, pines, low shrubs, and occasionally palm trees, many eaten by the weevil.

As expected, cranes, which do not always declare their purpose, rise up among housing estates and villas concealed between fences and trees.

Another Thursday ends while night falls, respecting the light reflected in clouds laden with water.

See for yourself: the road there is not the same as the road back.

### October 2013

The colour of autumn accompanies the trip. Returning home... it's almost five o'clock in the afternoon. Although night is not yet beginning, and farther away the day still extends itself, grey has enveloped the countryside.

From Prat to Tarragona wetlands follow one upon the other, some almost reaching the edges of the beaches. Ducks glide over the

surface of a small lagoon and some men fish. The train rushes by.

The travellers sleep while mobile phones ring. After Tarragona, a shantytown appears a few metres from the Francolí river. The approaching winter obliges them to reinforce their precarious houses leaning on old caravans with wood and scrap, which lends the group of shacks a certain (or apparent?) stability. In spite of the poverty, it is so beautiful!, like art. Immediately afterwards, the petrochemical plants and tanks of Repsol extend for kilometres on both sides of the train tracks. In spite of the pollution, so photogenic!, like art.

Tarragona, extensive fields of olives and almonds, shared with nuclear, electrical, and petrochemical plants. Have we searched enough?

Will this be the fate of the chemical weapons that will be removed from Syria, as stated in the press? Will the pines and carob trees be forced to die to accommodate the barbarism? Is it perhaps a barren land? Earth destined for the sacrifice, just as before.

My travelling companion did not like that I changed seats to be more comfortable, perhaps he did not expect my idea of “this way we’ll both have more space” or he simply maintained the distant, almost hostile, attitude of the entire trip.

### **November 2013**

The Ebro flows towards the delta showing off the persistent and compact blue of its water, on which a red barge leaving the river bank stands out.

The train flies over the bridge crossing the river, like they did that July night, on tree trunks and boards, sheltered by the night, crossing the Ebro. The last great battle of the Civil War began: Great suffering, great terrors, and a great number of dead, that is what

the great battles are about. Men who raffled their fate not far from Amposta and Terra Alta, where that night people would sleep.

From the window I try to determine every week the exact spot where the barges must have made the crossing. It must have been a starry night, for which army marches under a full moon? The cicadas and crickets would fall silent at the approach of the troops and the artillery, although only for brief lapses of time; animals look out for themselves, they already have enough.

The period from 25 July to 16 November was a time when in the regions of Terra Alta and Ribera de Ebro, from Mequinzenza to Amposta, one heard, ceaselessly, day and night, the machine-guns, the bombs, the screams, and the moans.

The wounds of war are not clean and death is not sweet, they are bellies that are disembowelled, legs cut off, hands hacked, heads squashed. Bodies that lie in agony without being attended to, without consolation for hours, sometimes days, feeding the animals. Ants and spiders that suck at the wounds, flies and beetles crawling over the torsos, stalked by rats, and surrounded by packs of rabid and starving dogs. The crows await. The wounds of war are not hygienic wounds cured by dedicated doctors and friendly nurses, they are bloody wounds whose relief arrives with the loss of consciousness and death.

The train runs not far from Terra Alta, from where my family is from. From stories I heard as a girl I know that thousands of men died, that the blood dyed the waters of the Matarraña, that corpses floated down the Ebro, that it was the end of many dreams and that insomnia installed itself in many homes.

It lasted for four months, during which dismay triumphed over hope.

### 7<sup>th</sup> of January, 2014. *Outbound*

Students return to class after the Christmas holidays, in the train I hear the rustle of the aluminium foil when they unwrap their sandwiches. A young man bends over his sandwich, he certainly does not sense he is being watched. Neither do I look at him for more than an instant and sideways. We still haven't reached the bridge that crosses the Ebro and the darkness has turned the glass of the windows into mirrors; in them I see my travelling companions sunken in boredom, like myself. Whoever is familiar with the primitive, arid, and hard countryside with its continental climate where the battle of the Ebro took place will understand why there are no orange trees there. High and steep mountains, extensions of the Iberian system, they block the passage of the soft sea breezes.

That is where they spent part of the summer and the beginning of autumn, enclosed on one side by the river and on the other by the explosions that perforated the rocks and bodies. Bombs, mortars, and shrapnel rained over camps and trenches.

It was the last hope of those who had been retreating from the first day of the military uprising. First Melilla, then Andalusia, Extremadura, Aragon, until the majority of the territory comprising the country was lost. Raise crows and they will gouge your eyes, says a Spanish saying about ungrateful children. No, those crows were not children, they were rebellious officers. *Body awaits the tolerance of crows.*

They battled at the Ebro because both sides knew that this natural boundary protected Catalonia and the Levant. For this reason both armies committed themselves to this undertaking. The reports are of tens of thousands of dead, thousands sacrificed and thousands disappeared who were never heard from

again. They ended up swallowed up by the earth, ripped apart by the bombs, bitten by vermin, unrecognisable and abandoned. The vanquished also loose the cadavers of their companions, which are surrendered to fatal destiny; the victors are luckier even in this: they can bury their dead.

Terra Alta was hostile to the rebels, and this was repaid in their vengeful behaviour once the territory had been occupied.

I remember these events because they are the sounds of my infancy. At night, in my family's home, we did not say the Rosary, but told stories, lighted by the fire from the chimney, stories that should not be forgotten and that pierced my interior more than the chants in the church did, where I was forced to go even though my family never did.

By the time I was born the men in my family had already paid their dues. Far from their homes, one perished in a German concentration camp, another went into exile, and a third spent five years in prison; purges that were sufficiently hurtful to confine the weeping to the home, not in the church, where the grieving of others, such as the laments of the reds, was not well received.

Today, even though wars and dictatorships are far away, we still receive slap after slap; this is ignored by the press: the judge has accused the Infanta, whose attorney has warned that he will impugn. A distant girl with the rictus of satiety and disgust. Oh Infanta, when they showed you what power was like they did not show you its annoyances!

### 9<sup>th</sup> of January, 2014. *Return*

While I wait to see the Ebro, tired from a morning of complicated evaluations, the grey skies have opened up and the sun, from between clouds, reddens the landscape. What were those autumn days like at the front, just as grey with red horizons?

The woman next to me spreads cream on her hands continuously, a cream that adds a perfume to the persistent odour that has not stopped emanating ever since she got on the train. What was the odour like after the floods?

I heard in the conversations of the old people while supper was being prepared, when the fire from the chimney warmed those sitting around it, that there were nights in which, after the advance had first been prepared by the German planes, the tanks drove over injured bodies, ripping apart the flesh and grinding bones, before the shudders of those who, protected by the darkness, hid in rocks without time to aid their companions. Nights and days in which the noise was deafening and the earth trembled, as the survivors did, collapsed and bewildered after the attacks.

Many of them had seen few things before the battle of the Ebro, the so-called “baby bottle conscription” had not had enough time, teenagers who, hardly seventeen years old, went to a front that was worn down and abandoned by neighbouring countries, sheltered behind their unsupportive neutrality.

Once again I see from the train that the cultivated fields on the banks of the Ebro are covered with water and protruding rice. Rice is irrigated by controlled flooding; the floods that the rebel general F provoked were similarly controlled, when he ordered the dams at Camarasa and Trems to be opened, so that the rise in the river would be sufficiently unexpected, violent, and harmful, enough to sweep away bridges, men, and encampments. After these inundations, when the waters returned to their normal course, bodies and equipment floated on the surface of the river.

A few hours later, while the train passes through Sagunto, I discover a office for CNT

and AITl flying the red and black flag, which the wind has wound around its flagpole. The rolled-down shutters, painted like an emblem, does not reveal what today’s anarchists are like. Neither does the speed at which the train travels help to understand what is happening behind the door.

### 13<sup>th</sup> of January, 2014. *Outbound*

This morning in Alicante the street cleaners have voted to strike. Will Ortiz, the all-powerful and omnipresent contractor of municipal public works, indicted in various cases, among them one that concerns the General Urban Development Plan and another involving waste, await the results in his office or on his yacht? And the mayor?

Outside the city, the dry, yellow, almost white earth darkens even more the trunks of the trees. The vineyards, with their grapevines arranged with meticulous and ordered precision, display a sinister perfection in winter. Between the tracks, a patch of abandoned vineyard, which will never be more than a barren plot, demonstrates that the desert has already arrived. There is not much to expect from the rivers either, in the Levant they are rocky riverbeds, which the strong rains at the end of summer turn into fast-flowing torrents that flood and destroy everything in their path.

Is that the Vinalopó, the river that flows below the bridge where the train has stopped? Its riverbed is narrow, but the water flows rapidly, perhaps it has rained in the mountains.

Once the train has begun to move again I think I see a cemetery between the trees, with its crosses and niches. Everywhere there I palm trees, devastated beyond recovery.

---

1 [Translator’s note: CNT (National Confederation of Workers) is an anarchist trade union and member of the International Working People’s Association.]



Another winter day. Grey but without water. The sky denies the desired rain. Alicante is increasingly an outpost of the Sahara, a desert-like place where the sun shows its most bitter side, destroying the sown fields and laying bare the dry clods of this parched earth. An enormous field of low shrubs extends over the earth, in which one can hardly make out if these woody bushes hugging the ground are alive or not. Mountains that supported trees are today nothing but rocks, walls on the horizon. How long has it been that this earth has not received water and the shrub has displaced the tree? Housing estates and villas do not relinquish their summer baths in swimming pools full of water.

Reeds outline the countryside of Chinese shadows. The earth begins to become darker than the sky.

Valencia: The trial of Blasco and his corruption has dominated the press for several days. He is accused of having channelled the funds for the construction of a hospital in Haiti and similar aid into his own bank account and that of his cronies. His words in a recording are clear: “We come first before the niggers.” It seems like the confidence and the aplomb that the politician – senator or representative? – has demonstrated for months have abandoned him. Blasco has declared before the judge that HE HAS A GOOD HEART. How many times has the fox said this in front of the rabbit warren? Will he return all the money, all the expenses, and EVERYTHING that has been lost?

The clouds respect the sunset. The former spokesman for the PP party in the Parliament, HE WHO HAS A GOOD HEART, will he rot in hell? I don't think so, hell is on earth and is not for them. We treat the inept and corrupt politicians elected to public service with condescendence, we greet them, work with them or “for them”. We might get something for

ourselves! Some of them are friendly, like the daughter is, the brother-in-law, or the friend that they have set up in a job!

The entrance to Tarragona, by night, is indicated by thousands of little lights that outline the structures of the petrochemical industry. They recall an artistic installation in their intentional aesthetic. Does art have to be aesthetic? Form becomes the message, the sublime beauty and terror, that is what art truly knows.

The delay on the 9th was due to someone being run over.

### 3<sup>rd</sup> of February, 2014. *Outbound*

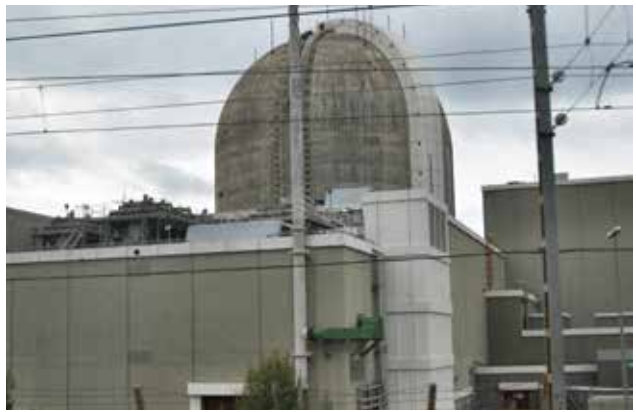
The train speeds toward the Ebro on a transparent day of distant clouds and elongated shadows.

In Valencia the roof of the Ciudad de las Artes has been taken down because of the danger it represents. Another sleaze-botch job by the Regional Government of Valencia-Calatrava. Now that the white tiles that made it resemble a Braun appliance have been removed it looks even more insignificant. There has been no decision yet on what the new roofing will be like nor who will assume the costs, surely all of us.

When they speak of patriotism, what are they referring to? To the flag or to the vegetable garden? To the folk costumes of the *fallera* [a participant in the traditional March festival] and the gardener or to the people? To the Ciudad de las Artes in Valencia or to the fig trees and orange trees. To the weekend housing estates or the rural houses that were demolished to build them?

There is not a single light on in those blocks of tower buildings erected near the sea; does anyone live there?

Today, even if the forms outside are deformed by the carriage's glaring light, one can appreciate that the cerulean sky impregnates





the earth. Maybe the wind, blowing strongly since the previous afternoon, has brought back humidity to the atmosphere.

The European Commission has alerted Spain about the high financial costs in the country caused by fraud and corruption. It evaluates corruption as equalling ten per cent of national wealth, approximately 120,000 million Euros. “Yes we can” celebrate the victims of the underground accident in Valencia after the case has been reopened.

The German planes were effective, their bombs and then the mortars cleared a path for the tanks, killing anyone who carried Russian arms in a deficient state: The German and Italian armaments of the rebels were much more effective than what the Republican army acquired. The military rebels also valued the fighting methods of the foreign mercenaries, for their efficiency in exterminating the enemy just as much as for the demoralisation and terror that they sowed in a war where man-to-man fighting and psychological warfare were crucial. Thus the Moroccans encouraged by colonel Mizzian and supported by F were harsher than the International Brigades: The terror caused by the tolerated mutilations of the dead and occasionally of defenceless wounded, paralysed wills. Then came the permitted plundering and trading with the booty. The Moorish Guard was preceded by a fame that terrified even the civil population, especially the women, due to the well-known rapes. The Moroccan mercenaries fought as they had done in their own country against Spanish and French colonialism, with a primitive style that was effective in defending their threatened territories. Forms and strategies that differed greatly from those of regular armies, who in the mountains of the Rif likewise sought the annihilation and submission of the enemy. The US-American journalist J. T. Whitaker recounts a horrible story of the

Rif native Mizzian, colonel in the Spanish army, that occurred during the war. Alas! If the colonial robbers, driven by their personal interests, had not compelled young Spanish men to kill and die in Morocco, then possibly a path towards violent revolution would not have been opened, and if the Spanish officers had not been as inept as they proved to be at the battle of Annual, then perhaps some of them would never have become so emboldened to rise up against the legitimate government they were obliged to serve.

### **7<sup>th</sup> of February, 2014. *Return***

Strong light pierces the horizon, clashing with the dark and dense greyness that has covered the sky since we left Barcelona. I make out the delta from afar. When we arrive at the river the water has a metallic reflection.

Castellón, and I sleepily press my body against the seat while the woman next to me flips through a tabloid magazine full of pages of personal ads. I look through the window and ache for a nature that has never been anything but an elusive place, like now.

As the train passed through Sagunto I wasn't able to spot the CNT flag that fluttered above the offices, but before arriving there I saw an enormous lighted billboard for a two-star hotel beside the road. It is so large that one can see it kilometres away. By its appearance it is one of those places where money is exchanged for exploitation and risks. A lighted billboard in red and black, the same colours of the flag I tried to find later, advertises the Club Paris, red for Paris and black for Club. Does some member of the CNT frequent it?

The fireflies illuminate unresolvable mysteries. Arriving in Valencia, like every week I see a field of abandoned orange trees, each time with more oranges on the ground.

“When I am 35 I would like to live in an attic in New York,” says someone into his mobile phone.

“But how many clients are there?”, says someone else, asking his neighbour.

“Do not forget your personal belongings,” reminds us the voice from the loudspeaker.

Hitler and Mussolini followed the steps of their own dance without a single out-of-tune note disturbing their measures. The British and French neutrality did not placate them nor did it avoid a European war, instead it meant the sacrifice of the Spanish Republic, which hardly received any military aid compared to the abundant support for the rebels from the Fascist governments. Like Spain, Czechoslovakia was similarly sacrificed. On 30 September 1938 the Munich Accord loudly proclaimed: *Goodbye Spain!, adieu l’Espagne!*

Now the die is cast somewhere else. It is not that they are in no man’s land, rather they themselves are... no one, abandoned as a labour force, as consumers, as voters... the undocumented migrants.

#### **14<sup>th</sup> of February, 2014. Return**

Back home. A nervous week, the semester has begun.

At the station I sneaked a look at the press: Two high level executives of CAM, the savings bank that was plundered and forced to shut down, are accused of having looted it. Prison is not something trivial, but will those say who are serving many years of sentences without having robbed a thousandth of what the CAM executives did?

The water’s surface at the small pond in Prat is a bit rough, which does not seem to bother the ducks, since I have never seen so many there. The days have grown longer and only after we have passed Castellón does the sun sink below the mountains, still providing light to the sky while on the earth nothing is distinguishable

anymore. Exhaustion and apprehension make me indifferent to this scenery that week after week I recognise as beautiful. Maybe it is not as much the exhaustion as the apprehension that lead me to recognise only lines and forms without meaning. Sagunto passes by rapidly and I cannot recognise flags or brothels. The sun does not dissolve the fog anymore.

On the train night falls gradually, so much so that I feel time passing.

Little by little I discover myself in the glass, encapsulated in the carriage’s acid lighting, an omnipresent light that eliminates shadows and internalises a gaze that a little while ago searched for grey hairs in the sky. The story that not long ago my mother told me begins to sketch itself over my reflection: Fleeing the bombardments in Barcelona, which were increasingly intense, my grandmother and her, still a child, reached a floating bridge made of wood, flush with the water, narrow and without flags, near Tortosa, where the Republican army transported military supplies. The strong and obstinate character of my grandmother prevailed over the soldiers, who warned her of the bridge’s instability and the intensity and scale of the battle, finally letting her pass. My mother remembers that she crossed the river on the shifting boards at water level between machine guns, armoured vehicles, and soldiers with rifles.

When they arrived at their destination, the village had become the rear of the rebel army. Two encampments had been set up in the village, that of the Fascist Italian army and that of the Moroccan mercenaries.

A gleam now and then reveals that somewhere outside, in the darkness, there is something.

#### **20<sup>th</sup> of February, 2014. Return**

The sinister afternoon gains prominence; once life is cloaked, fear is concealed, everything turns into a delight for film buffs. The princi-

ple of camouflage is not that you know more, but that they know less.

The persistent blue of the sunset, with a trace of red, tints the area apparently for Johns camouflaged between plants and warehouses for loading and unloading goods. How many rooms does the Club Paris offer? Do the clients know what and whom they pay for? Do they assure themselves of not collaborating with the trafficking of women? Near the Club Paris there is a blue house outlined by orange neon, with illuminated lettering that shines in the darkness: Club La Luna Azul [Blue Wool Club]. Now and then, grey hairs.

This time the CNT office is open, it has its red and black flag to the right of the door and the windows covered with posters. How many members are there?

On the way to Valencia the scenery becomes more productive: industrial units and fields of oranges and vegetables. Artichokes, lettuce, and broad beans proclaim that winter is ending.

“We are arriving,” says a boy, then, in a different tone: “We have arrived.”

Once again the facts, the fortunate corpses that escaped the gangrene, the thirst, the hunger, the deafening roar that froze your guts and the fear of your head perpetually blasted. They say that blood stopped but that is not true, it flowed and flowed, staining the ground and dyeing the river banks red. “Don’t say red.”

He fell among the reeds... those reeds where year after year canes were cut for the baskets that kept the apples, the plums, or the cherries. “Don’t say cherries, because they are red!” Those alive made an effort to gather the wounded and the dead, all of them burdened by their belonging to a species that murdered itself. They withdrew. The scythe was neutral and they died in the deceptions of the skirmish,

defenceless before the pillaging and covered in red. “Don’t say red.”

War is the homeland of the sadist, where cruelty and crime have alibis. Murderers, rapists, and torturers behave with impunity, protected by the uniform and the confusion that reigns around the fireplace. How much beauty can deaths distil?

Things never stay quiet, they improve or they worsen; the battle got worse. Without water and without sleep, they made an effort to chew grapes, figs, and almonds from Terra Alta. They digested these fruits of intense flavour even if they were green, as well as the leaves and the shoots. Entire days with nothing to eat except for dust mixed with blood.

The Ebro carries earth to the sea to prolong its life, so did one and all desperately try to prolong theirs.

### **10<sup>th</sup> of March, 2014. *Outbound***

In the Levant the dry riverbeds do not lose their form. They warn and threaten that at some moment a torrent of water and mud will return and sweep away everything it finds.

For those who had been defeated in Galicia, Andalusia, or Castile, losing the Ebro confirmed the impossibility of returning. They had believed that the battle would progress differently, but now they were without hope and the mute fears spoke loudly, settling in to stay. That their lives were shattered and there was no return became a certainty.

They knew from their own experience that one succumbs badly, pain, abandonment, infections, gangrene, and everywhere putrefaction, with the sole company of the furtive rats who came up to polish them off. Dead under the open sky, exposed to the pillaging and then to the crows.

They would die in an alien land, as is the land of those fallen in war.

“Calm down, calm down, calm down, soon you will die.” Only a week before this assertion had been as untenable as it was real in those days of mid-November.

I too will be a shadow and then nothing, like you... before your time.

### **20<sup>th</sup> of March, 2014. *Return***

I get on the train with the look of a someone who reads novels about incorruptible detectives.

Winds of March, a strange day, spring begins amidst fog.

The freighters in the bay of Tarragona wait to enter the port, later I fall asleep. The scenery on the left is different than that on the right. On this trip the sea is what makes the difference.

Hunters, hikers, mushroom-seekers who wander the mountains of Pàndols and of Cavalls: beneath your feet lie corpses, dismembered bodies, arms, and heads that the bombs ripped off and which today remain there, transformed into dust, in the earth! Know that the hills 705 and 666, from where you contemplate the horizon with a bird's eye view, hide ossuaries and that this landscape, which today seems pristine, was lacerated by trenches and shells. These rocks so firm and hard, which had never been altered before, were now broken apart by shells, shooting off pieces as sharp as butchers' knives that sliced throats, spraying blood everywhere.

On hill 705 in the mountains of Pàndols, near Gandesa where so many lost their lives, an odd monument has been erected, on which is written: “The levy of the baby bottle of 1938. To all who fought in the battle of the Ebro.”

The conscription for 1938, *the levy of the baby bottle*, was recruited three years before their time, when the human bloodletting was unrelenting. Many of those who had barely turned 17 would never turn another year, there they

remained, defending the hills, their teeth chattering, trembling in the trenches.

In that amputated memory is where the anonymous dead repose, erected one by one solely in the memory of their families, where their brightness slowly fades.

### **24<sup>th</sup> of March, 2014. *Outbound***

I count palm trees. The weevil is visible, a cure does not seem possible.

Think of how many years the trunk, shorn of its leaves, will stand as an exaltation of its beauty.

In regard to the contracts that were financially inflated on the occasion of the Pope's visit to Valencia in 2006, which illegally filled the pockets of corrupt politicians and delinquent businessmen, and the Church says nothing? The visit of the supreme pontiff of the Church, motive for the corruption now investigated in the courts, and there is nothing to say?

The mountains delineate a changing horizon and the scenery begins to show the proximity of the Ebro: the last remnants of the Iberian system appear.

The hills, which initially were protective walls, were transformed into rat traps. “Even the olive trees bleed,” recalled British International Brigade members speaking to Donnelly at the Jarama, crossing the olive groves of Terra Alta.

From one hell to another hell, it was not the best time to sleep, but sleep came. One could not say anything about that soldier beyond his hostile indifference, his slenderness, his seriousness, and his clean hands. In front of him, someone had lost a foot.

In war one and all perish and those who advance as well as those who retreat are punished. At the end of the war is when the difference is made by the knife.

He brought a message from France.



la Lleva del biberó







*La lleva del biberó (la quinta del biberón) / The levy of the baby bottle*, 2015

Vídeo / Video 1 min 03 s

Teclados / Keyboard: Elena Rodríguez Lanceta

*Corbera d'Ebre. Cota / Hill 402*, 2015

Vídeo / Video 2 min 15 s

Voz / Voice: María González López

*In death's reach, Cota / Hill 705*, 2015

Vídeo / Video 3 min 12 s

Composición e interpretación / Composition and performance: James Andrew Curtis

Cortesía de la artista / Courtesy of the artist, Centre Expositió La Trinxera,

Corbera d'Ebre, and Galería Espacio Mínimo, Madrid

“You said you would come back. But you didn’t.”

“I could not stay and could not return to look for you, but neither my escape nor exile separated me from you. Ask your mother who kept her back and you will understand.”

When my great aunt was young an Italian Fascist captain ordered her to wash, again and again, a handful of cherries that had been given to him, he also made her try them before eating them.

The victors were always ready to employ forced labour, so that “useful” prisoners were distributed among the villages until they met their “fate”. Among them a young teacher, an Italian member of the International Brigades, who knew how to carve wood. He was tasked with sculpting an image of Saint Salvador, the village’s patron, for the main altar of the church. Once the figure was finished he was declared free and could return to Italy. That night he said goodbye to the family he had been allotted with, knowing that he would be killed, regardless of what path he would take there was nowhere he could return to, that he would be shot in the back as had happened in other cases. Was he wrong?

Saint Salvador is a saint celebrated with masses, pilgrimages, and processions, venerated for his miracles, although saving the life of an Italian member of the International Brigades, a prisoner of the Fascist Italians in the rear of the rebels, is not known as one of his miracles. That sculpted Saint Salvador, which the elder villagers still speak of with suspicion and silent words, is kept in a house, despite the calls for it to be placed in the church, mysteries...

In another house of the village where they fraternised with the teacher, there exists a small box of wood, which he carved at night while he awaited his destiny.

“They did not want people with learning,” recalled those who knew after many years.

### **26<sup>th</sup> of March, 2014. *Return***

How many promised to return and did not keep their word! How short was the future and how long did the past become!

War is not worth it if you lose it and it is prolonged for years in the pursuit of an end that never finishes.

“We have retraced our steps. We are not moving forward, we are retreating. The road back is closed off. I will not return to my home nor will there be a new one for me, let’s not be tricked by sweet words, I don’t want to hear any more of them.”

“Hold on, resist,” he thought, but was silent, without light, how long is the agony. When is the night consolation?

“If not now, when?” A now that never arrived. “United you will prevail,” the enemy also said it.

“If the girls and women can not go alone to the fields, then who will pick the fruits and the vegetables?”, they asked.

Small villages that are hardly known are elevated in everyone’s mouth. Reach Gandesa, conquer Corbera, defend Pinell.

The roar of the bombs was maddening and they went mad. They were left shuddering, terrified after the attacks. Hugging the ground, a stick in their mouths to not go deaf or shatter their teeth, with weapons that were defective and scarce, that broke down, they could not defend themselves against the brutal attack of the bombers, which not only exterminated them but also made entire forests disappear.

Gangrene smells like rotten meat, fear like acid, anxiety like tobacco, and hopelessness like the night. They say that the heat was unbearable, no, what was unbearable was the fear.

Is it possible to subvert desire?

### 7<sup>th</sup> of April, 2014. *Outbound*

From the window I detect that oblique light that illuminates objects and renews the scenery, marking its outlines. These are the last vestiges of the day.

We come out of the tunnel and of the night... As children we heard words and stories without understanding them. There is something hidden in our surroundings, dark and silence, which the adults take on to protect themselves and redeem the creatures from evil, they say. Secrets that the children hope to uncover later but... between the present and the future irrevocable moments arise in which light and darkness possess the same tone, that leaden grey that envelops them, proclaiming that the sunrise will not come: that the shadows will enclose it. In this way the children understand that the mystery is irrevocable, that eyes do not see and that innocence does not protect.

Stories that I heard in my infancy come to mind when I cross the Ebro.

There were days of hope when it seemed the end would arrive soon and it would be a good end, intense days when you could sleep, but they were few.

They confided in that the murderous silhouettes would be outlined against the sky, which would warn them, but it was a foolish certainty that was continually broken. The mercenaries knew how to move and adapt to the terrain, becoming invisible and noiseless.

They were subject to political and strategic international factors that were unfavourable. Neutrality as a shield and a stab in the back. "Forward, forward," they heard, but these words were directed at the others, the enemy. They were content with their wounds, how rough war was! Were they soldiers? No, they were farmers, clerks, workers; defenceless, uprooted, and young! For them, losing the war meant never experiencing peace again,

because peace is enjoyed only by the victors. In the Spain of the rebels, the losers experienced an exterminating peace full of death and reprisals. In Terra Alta there was no ceasefire at the end of the battle, just like at the end of the war.

They desired to see women, children, that apparent life that continued beyond the front and the war, that calmed them. They hoped that this distant life would end up calling them, reclaiming them, but little by little they understood that it was too late and they were headed for death. The certainty that fortune had abandoned them slipped into the trenches. Gandesa today is a pleasant place, just a memory, but then it was a place mentioned in a joyful song talking about letters, inns, and brave spirits, but saying nothing about the nauseating smell of the putrefied blood of the dead.

"I saw the tree you told me about. You were right: its branches would hold a hanged body well, which would hardly sway because of its weight."

The uniform instils fear everywhere except in who wears it and exercises its power, as in the Spain of soldiers and cassocks. Bless the carrion, scavenger, at least that is what it is about, blessing the food, that is what war is like.

He asked for one more day and did not receive it. Is consolation possible? Is the spirit possible when your own flesh is the prey?

### 24<sup>th</sup> of April, 2014. *Return*

In Tarragona, parallel to the port and linked to the work there, there is a neighbourhood that is architecturally degraded with shabby buildings and, as indicated by the clothes hanging on the balconies, over-populated. Beside the river there is a settlement of shacks that is continually expanding. Then kilometres of deposits for Repsol, plants and petrochemical installations, followed by Port Aventura.

From the port of Tarragona, with the help of some of the municipal governments of the province, 40 million Euros were presumably and corruptly spirited away and invested by a president's son in a port project in Argentina. Tarragona, poor but corrupt, is up-to-date in this.

The lights did not illuminate, they were simply small white spots that distinguished themselves in the darkness.

They never arrived, nothing was ever known about the two militiawomen who were returning to their homes. Things that happen when asking is not proper. Collateral damages that are camouflaged in times of war. Dressed as soldiers, the vermin comes out of its hideaway to trap its prey. War is a place where killers, rapists, torturers, and murderers huddle in the trenches. It is the homeland of the vampire who is concealed in the bewilderment of survival, guardian of furtiveness.

"He has the right to justice, like everyone else."

"Your memory is failing you".

"What did you expect him to say?"

"Calm down, we only want to talk."

### **28<sup>th</sup> of April, 2014. *Outbound***

It is not true that children do not know what adults are hiding from them, the children know. They can be tricked, misled with ruses, but they know. Like that girl who knew that the room hid secrets, that she would never see her father again, and that the silence meant pain and fear. After many years, when the sewing machine stopped and the tense attention gave way to rest, there was nothing that comforted her, not even the silence.

"Better that you don't ask, that you don't know."

No, it is better to know, because she wanted to know where her father was, like her fellow pupil who shared her desk, who knew that his father was buried in the ditch that forks on the way to the threshing floor. A spot that was stepped on initially with a shiver, now

forgotten and uncared for. The boy knew that this was the place from other children who had not heeded their parents' prohibition of talking about the missing, and, although his mother denied it, it was true: there were 14 executed men from nearby villages. They were not killed on a grey, rainy, sad day, but on a sunny day, like the day before and the day afterward. For those children with fathers who never returned, games were gusts of wind that only lasted for a few moments, breezes of forgetting, dedicated to jacks and ropes, because they could never play hide-and-seek anymore. When his father died and his mother replaced her husband, they changed his anarchist name to a sanctified one. One does not speak of the dead, nor of the losses.

The life of the children with disappeared fathers is woven from forgetful memories and volatile testimonies.

### **12<sup>th</sup> of May, 2014. *Outbound***

*Raim, figues i ametlles* [Grapes, figs, and almonds]... and wine is what there was.

The Moroccans emptied my great-grandfather's barrel of wine. First they drank until they were full and then they made the horses, mules, and cattle drink, afterwards they left the tap open until it was empty. They say that the wine dyed the street a deep red until a rebel officer made the women clean it up.

Not even in the moments when sleep came was she able to face it. She took the carved box from the place where it was. She needed to touch it. That night left her with the scent of fresh wood that joined her to that man. That memory endured even after she lost the sense of smell.

He sculpted the village's saint with a pious gesture, which they did not have for him when he finished the job. That last day the sky had flat clouds and extended borders under which the houses assumed precise shapes.

"Don't look, maybe you'll see."

### 15<sup>th</sup> of May, 2014. *Return*

Come, sleep, come and take care of despair. No one thought of saving themselves, but of dying. Not feel fear or pain, not be hungry... nor smell the stench they gave off wherever they went. In the encampments, in the trenches, the reek was unbreathable. The field where they were, now barren, had been full of wheat a year ago. Many forests had disappeared as well. Dysentery spread while the grape matured. Jaundice had extended through the encampment, like fear, fleas, and scabies. They vomited continuously. Death was a password and the smell its flag.

Poppies bloomed everywhere without changing the bitter pestilence of the battle. A fetidness that spread over the mountains little by little and did not leave any place untouched. "Let night not come!" they pleaded.

"Did you think I wouldn't find you? Not even the certainty of your death would impede my search and my vengeance."

He plays the guitar while you call joy what you feel and they will tell you it will be returned to you, but you know that will never happen. If war, the wounds, and gangrene could play cards!

He had a moment when confidence surged, but it served him little.

"We had strength but we lost it, hope too, but foolish."

### 19-23<sup>rd</sup> of May, 2014

Exhaustion obliterated any vestiges of humanity. The days became so long that they expanded the despair and the fear. Ebro, Ebro, Ebro. The fearsome Moorish Guard patrolled everywhere, the dead and the agonising their prey.

Killing, isn't it the task of the butcher? Those who desired to do so, could then.

The buzzing of the hearts was silenced by grapeshot and mortar. The doctor told him to leave the wound exposed to the air and not let the flies bite it.

Attack, advance, win, is not the same as retreat or escape, although it seemed the same to them. During those autumn days in which the light became shorter and sleep would not come, the desire to sleep and not to awake was constant. Nails became ever more blue and cracked and bare feet became lacerated. The pain persisted night and day.

The grape season passed so quickly that it did not even sweeten their mouths.

The wounds infect everyone, lungs fill with blood, and death putrefies them all in the same way, regardless of what side they were on. Bodies in war are the same and they are consumed in desperation and in pain, but in the memory of the alive they do not have the same condition: Some clench at your heart and others are indistinguishable from a shapeless mass where the details have been erased. No, the dead do not hurt the same, even if their blood has the same red colour. "Don't say red."

That for ideas and rights, now fixed to our skin, these mountains will ooze blood!

No one noticed the consternation that had completely invaded the thinking of the young woman since the day labourer that worked for her father had left for the war. She was not sure she would see him again, but the rumours kept her alert. Afterwards, the news arrived that he had perished in a bombardment... As no one knew about the girl's feelings, no one knew the suffering she endured ever since she received the news nor the reasons for her suicide. Not just life is desired, but also death.

In any case, won't we all die? This thought consoled her while she fell into the ravine. He lifted the sluiceway so that the water could flow, as he always did. A hand appeared, the body held back by the roots at the bottom.

Is war not death? Here was the proof of it, a man, bloated, grey, putrefied. He did not want to die, but here was death. The obstinate order from the rebel general had opened the gates of the dam to flood the river and provoke death without the need for shells. Soldiers do not just think of pulling the trigger, they also study strategies, sometimes more effective and deadly than even shells. The bodies of the drowned floated everywhere.

They had to hide and fell on top of a thornbush; thornbush or death. The thorns pierced him all over his still and silent body. He could not remember, and not forget.

Many of his fellow soldiers had died, but he was the victor and he wanted to soften the heat of the morning. The berries were ripe and sweet to the taste, he asked that they serve him some. Not red ones, black ones. He was an Italian fascist.

### June 2014

On the trip home I read a book lent me by a friend, *The Battle of the Ebro* by Jorge Reverte. On the other side of the aisle a passenger makes a slight gesture at me. I continue reading and when I get up to go the toilet the same man asks me if can look have a look at the book. Yes, of course, and when I return he returns it and starts a conversation. He quickly becomes trusting and tells me that he and his wife have visited places where important events took place, especially where the reds demonstrated bravery, he says “red” out loud. I look to the rear furtively. My fellow passengers did not participate in the war, they were children, the wife was the daughter of the territorial commissar of the Levant.

They have travelled along the roads and to the places which the Republicans, Communists, or anarchists went after leaving Spain.

Portbou, Toulouse, Argentina, Mauthausen. They know Tagüena and many others. They usually do these on commemorative dates, when they meet children of the combatants there or simply sympathisers and defenders of historical memory.

They are especially moved by the battle of the Ebro. They personally know some of the survivors of the *leva del biberó*, the levy of the baby bottle, who tell them stories, which are added to the ones they have already collected, like that of her father, “her father had the honour of...”, they tell me more or less the following: Several artillerymen were granted a rest after various days of frenetic fighting, during which they had not been able to shoot down a single Fascist airplane. The German airplanes were very precise in their objectives, so that they were able to fly high enough to avoid being reached.

Because of the heat, the artillerymen chose a spot under a leafy bush away from the front to take a nap. Stretched out under the branches they noticed a German plane that had strayed from its squadron, without any apparent reason, and descended too close to where they lay, so that they were able to shoot it down. Did the German pilot want to see himself in the river? My travelling companion recounts the story joyfully, celebrating one death among the thousands that occurred at the front. As though that small triumph would lend a bit of justice to the dead in that war to satisfy the desires of the rebellious officers. As though anything could redeem the desolate carnage that began one 18 July.

They also mention the field of almond trees, every year they meet there on that piece of ground today swallowed up by the city of Alicante, a symbolic transit place for thousands of people on the way towards exile, where

they waited to board ship for Oran, Mexico, or Argentina. There, as in so many places, the peace that had been imposed was confirmed as murderous and cruel, 14,000 people remained trapped in the port, the possibility of exile denied them. 14,000 people who were not allowed to reach the boats, even the last one that set sail with exiles was pursued and bombarded, despite flying under the British flag. The victors still had ammunition left over to use them against the prisoners at the walls of the cemeteries, many of them saved to be sent off to slave labour for the benefit of the dictator and his cronies.

I was tempted, faintly tempted, to tell these companions on the train that I am not a communist, neither is my family, nevertheless, did not they all fight together?

### 25<sup>th</sup> of July, 2015

This morning I visited hill 705 in the mountains of Pàndols and hill 402 in Corbera d'Ebre. It was now 77 years since the Republican soldiers crossed the Ebro and took those hills in the mountains, from where they could observe the territory they expected to recuperate, and where they resisted under extremely harsh conditions.

Terra Alta is a beautiful landscape, at night too.

Today is the day of *sant Jaume* or *Santiago* [Saint James], depending on where he is invoked. Like then, it is a festival celebrated in many villages.

From my window, the sky over Arnes is illuminated, it is fiesta and there are *correfocs* [fireworks shot at bystanders by costumers]. The fireworks and the commotion impregnate the smooth silence.

My nieces and their friends return home excited about their small burns, which they show

all of us repeatedly as evidence of how close they were to the dangerous fireworks. They have no desire to cure them because they will show them off the next day. They want to prolong those moments of emotion and of playing, avoiding the flames and the explosions of the *correfocs*, while they set a date for next year among themselves when they expect to celebrate the night of sant Jaume with fire.

### The poets were not lucky as well

The International Brigade members John Cornford (*Heart of the heartless world*) and Ralph Fox died in 1936 in Jaen.

Charles Donnelly died at the Jarama, where he was heard to say, "even the olives bleed". He wrote about those days when the decomposition of the bodies insistently attracted the crows:

#### The Tolerance of Crows

Death comes in quantity from solved  
Problems on maps, well-ordered  
dispositions,

Angles of elevation and direction;

Comes innocent from tools children  
might

Love, retaining under pillows

Innocently impales on any flesh.

And with flesh falls apart the mind

That trails thought from the mind  
that cuts

Thought clearly for a waiting  
purpose.

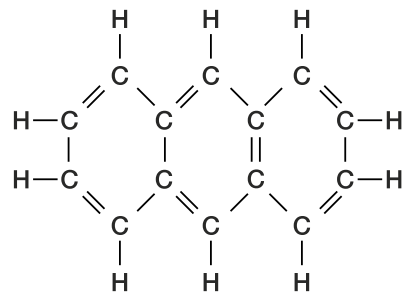
Progress of poison in the nerves and  
Discipline's collapse is halted







## Saskia Calderón

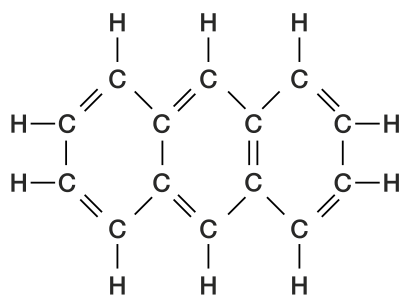


2016

Instalación: performance, audio, dibujo  
y partituras / Installation: performance, audio,  
drawing and score.

20 min

Cortesía de la artista / Courtesy of the artist



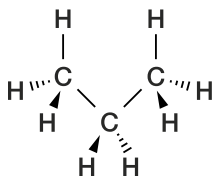
La obra consiste en interpretar melodías de una nueva etnia de la Amazonia Ecuatoriana. El proyecto está basado en una cosmovisión indígena de la cultura secoya. «Nosotros los secoya creemos que hay tres cielos donde las personas viven: Matem, que es el propio cielo; Yeja, que es la tierra donde nosotros vivimos, y Gimocopain, que es el otro cielo que está bajo la tierra. Nañe es el propio Dios, nos tomó de dentro de la tierra». Esta creencia indígena es adaptada a una realidad actual, el incremento de extracción petrolera en el oriente ecuatoriano. Basada en este escenario, la obra busca una asociación entre la extracción de hidrocarburos y la extracción de una etnia de lo profundo de la tierra, para reflexionar sobre las problemáticas ambientales y culturales del sector. De esta manera, las melodías que se interpretarán son las composiciones químicas del petróleo, para reforzar el tema, se extraerán un idioma y jeroglíficos. Estos elementos que constituyen la existencia de una nueva etnia son desarrollados mediante una transformación de cifras numéricas de los componentes químicos en hercios. Mediante un proceso alfabético basado en números se encontrará un idioma y los dibujos moleculares analógicamente se convertirán en jeroglíficos. La obra comprende una performance en vivo, una instalación con los dibujos convertidos en partituras con letras, más un audio, registro de la acción.

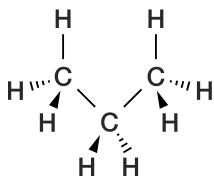
The work consist of interpreting the melodies of a new ethnic group from the Ecuadorian Amazonia. The project is based on the indigenous world view of the Secoya culture. "We the Secoya believe that there are three skies where people live: Matem, which is the sky itself; Yeja, which is the earth we live on, and Gimocopain, which is another sky below the earth. Nañe is the God who brought us from inside the earth." The indigenous belief is adapted to the contemporary reality of the growth in oil extraction in eastern Ecuador. Based on this scenario, the work searches for an association between the extraction of hydrocarbons and the extraction of an ethnic group from the depths of the earth, in order to reflect on the environmental and cultural problems of the region. In this manner, the melodies that will be interpreted will be the chemical compositions of petroleum; to reinforce the theme a language and hieroglyphics will be extracted. These elements constituting the existence of a new ethnic group will be developed by transforming the numerals of the chemical components into hertz. By means of an alphabetical process based on numerals a language will be discovered and in parallel the molecular drawings will be converted into hieroglyphics. The work consists of a live performance, an installation with the drawings transformed into scores with letters, as well as an audio recording of the action.



# Proceso

- 1 Obtengo el material.
- 2 Selecciono y marco las cifras que pueden ser interpretadas musicalmente dentro de un rango musical vocal.



Fórmula semidesarrollada CH3CH2CH3  
Fórmula estructural   
Fórmula molecular C3H8

### Identificadores

Número CAS **74-98-61**  
Número RTECS TX2275000  
ChEBI 32879  
ChemSpider 6094  
PubChem 24878140

### Propiedades físicas

Apariencia Incoloro  
Densidad 1.83 kg/m<sup>3</sup>; 0,00183 g/cm<sup>3</sup>  
Masa molar **44** g/mol  
Punto de fusión 85,5 K (-188 °C)  
Punto de ebullición **231,05** K (-42 °C)  
Temperatura crítica **367,15** K (94 °C)  
Viscosidad 0.2 cP (-40 °C)  
Índice de refracción (nD) 1.3407 (-42 °C)

### Propiedades químicas

Solubilidad en agua 80 mg/l a 20 °C  
Momento dipolar 0.08 D

### Termoquímica

$\Delta_f H_{0\text{gas}}$  -104.7 ± 0.50 kJ/mol  
 $\Delta_f H_{0\text{liquido}}$  -119.8 ± 0.59 kJ/mol

### Peligrosidad

Punto de inflamabilidad 169,15 K (-104 °C)

NFPA 704

NFPA **704**.svg

**420**

Temperatura de autoignición **813,1** K (540 °C)

Frases R

R12

Frases S

S2, S9, S16,

- 3 Las cifras seleccionadas las transformo a hercios, analizando las frecuencias y tonos midi dentro del piano para la ubicación de las notas en la partitura.



- 74 D5
- 61 C#4
- 231 Bb3+2hz
- 367 C4+6hz
- 59 B3
- 704 E5+6hz
- 420 G#5+5hz
- 813 G#5-17hz
- 540 C#5- 14hz

Los números negros son las cifras de los componentes y los rojos ya las frecuencias resultado de la conversión.

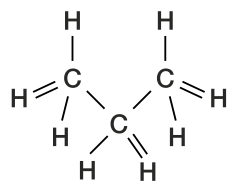
- 4 Transformo todas las cifras de los componentes en alfabeto, esto es realizado mediante una estructura establecida para toda la obra.

A E I O U	B C D F G H J K L M	N P Q R S T V W X Y Z
0 1 2 3 4	0 1 2 3 4 5 6 7 8 9	0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
5 6 7 8 9		

74-98-61	<i>la a elo</i>	<i>pemo atu</i>
<i>kumove</i>	231,05 K (-42 °C)	169,15 K (-104 °C)
TX2275000	<i>doaba</i>	<i>peu ea</i>
<i>Dikabana</i>	367,15 K (94 °C)	704
32879	<i>deipa</i>	<i>kau</i>
<i>fioku</i>	1.3407 (-42 °C)	704.svg
6094	<i>covi</i>	<i>kau</i>
<i>jamu</i>	80 mg/l a 20 °C	420
24878140	<i>la ia</i>	<i>sia</i>
<i>isoilua</i>	0.08 D	813,1 K (540 °C)
1.83 kg/m <sup>3</sup> ; 0,00183	<i>ba</i>	<i>oboe tua</i>
<i>elo fao</i>	-104.7±0.50 kJ/mol	R12
44 g/mol	<i>enui bah</i>	<i>ei</i>
<i>su</i>	-119.8 ± 0.59 kJ/mol	S2, S9, S16,
85,5 K (-188 °C)		<i>I, u, ev</i>

- 5 Con las palabras formo la letra de la canción.

*Kumove dikabana fioku jamu isoilua elo fao su la a elo doaba deipa covi la ia bao enui bah pemo atu peu ea kau kau kia oboe kua ei I, u, ev.*



74-98-61

**kumove**  
TX2275000

**Dikabana**  
32879

**fioku**  
6094

**jamu**  
24878140

**isoilua**  
1.83 kg/m<sup>3</sup>; 0,00183

**elo fao**  
44 g/mol

**su**  
85,5 K (-188 °C)

**la a elo**  
231,05 K (-42 °C)

**doaba**  
367,15 K (94 °C)

**deipa**  
1.3407 (-42 °C)

**couvi**  
80 mg/l a 20 °C

**la ia**  
0.08 D

**bao**  
-104.7±0.50 kJ/mol

**enui bah**  
-119.8 ± 0.59 kJ/mol

**pemo atu**  
169,15 K (-104 °C)

**peu ea**  
704

**kau**  
704.svg

**kau**  
420

**sia**  
813,1 K (540 °C)

**oboe tua**  
R12

**ei**  
S2, S9, S16,

**I, u, ev**

# C3H8

## Kumove

Kumove dikabana fioku jamu isoilua elo fao su la a elo doaba deipa couvi  
la ia bao enui bah pemo atu peu ea kau kau sia oboe kua ei I, u, ev.

$\text{♩} = 90$

Soprano

7

S

ku-mo-ve ku-mo-ve dika-ba-na fi-o-ku-ja-a-mu iso-ilu-a

11

S

ku-mo-ve ku-mo-ve iso-ilu-a e-lo fa-o su-la-

16

S

a-a-a-a-a e-lo do a-ba ku-mo-ve ku-mo-ve

21

S

de-i-pa ku-mo-ve ku-mo-ve co-u-vi la-i-a ba-a-o e-nu-i

26

S

ku-mo-ve ku-mo-ve ba-a-ah pe-e-mo a-a-tu pe-e-tu

31

S

a-tu-peu e-e-a kau-kau-sia o-bo-e kua e-i-i-u





**Xavier Le Roy & Scarlet Yu**



Basado en la memoria escrita de las conversaciones entre Xavier Le Roy, Laurence Rassel y Scarlet Yu para la preparación de: *Para La réplica infiel*, de Xavier Le Roy y Scarlet Yu

Un acto de hospitalidad no puede ser sino poético.

Jacques Derrida

Respuesta a la invitación de Nuria Enguita Mayo y Nacho París para participar en *La réplica infiel*, un proyecto de exposición para el CA2M en Móstoles, Madrid.

En primer lugar, nos tomamos tiempo para leer el texto introductorio, las premisas de la invitación, el contexto, el espacio, el deseo expresado por los comisarios. ¿Cuáles son las condiciones de producción, realización y circulación en la exposición y el espacio de la institución? ¿Cómo pueden posicionarse las acciones de Xavier Le Roy y Scarlet Yu en tales condiciones? ¿Cuáles son los factores, las palabras clave, las preguntas que han determinado la respuesta a la invitación?

## 1 Leer el texto que acompaña a la invitación

«[...] en los lenguajes, durante el proceso de transformación que va de la intuición, o la idea, a su materialización, no hay tanto un progreso como una transposición —un cambio de naturaleza que, de alguna manera, se experimenta como una pérdida—, y que además esa materialización sufrirá un nuevo quebranto en su inserción en los órdenes de lo real y lo posible». La pregunta que sedujo desde el primer momento fue: «¿en qué medida desaparece o se colma el deseo de comprensión o de saber, que alimenta la cultura al hacerse esta explícita y entrar en el orden de los lenguajes y las cosas del que no podemos escapar?».

Dichas líneas despertaron pensamientos sobre cómo podría ser la respuesta, cómo se podría formular un proyecto, un trabajo (una «coreografía») que se haría con y para acciones, movimientos y expresiones humanas, basado en su transmisión a otras personas. Surgieron algunas ideas sobre proyectos todavía sin realizar. La memoria de ideas para un proyecto siempre y definitivamente infinito e inacabado. Un trabajo que consistiría en pasar algo a otros. Quedaría inacabado, pues siempre existe la posibilidad de pasarlo a otros. Siempre huiría de la materialización final, pues la transmisión de cada uno induciría una transformación, una «réplica infiel». Este trabajo se concebiría para el espacio y el tiempo de una exposición en la que estaría presente en forma de acciones en vivo mientras uno así lo deseara. No se vería limitado por un periodo de ensayo con los intérpretes, pues estaría integrado en el proyecto durante su presentación. Un trabajo que podría llevarlo a cabo cualquiera, sin importar la especialización. Se propuso un sistema



que involucraría a tres personas en un espacio expositivo: dos que podrían llevar a cabo esta «coreografía» cuando uno o varios visitantes entraran en el espacio expositivo, y una tercera persona que aprendería de uno de los otros dos cómo realizar dicha coreografía. Cuando el que aprende se sintiera suficientemente cómodo para realizar el trabajo y pasárselo a otra persona, la primera persona dejaría de participar y un nuevo intérprete ocuparía su lugar para aprender la «coreografía». El segundo se lo pasaría a este nuevo intérprete mientras que el otro llevaría a cabo la representación para los visitantes del espacio. Un proyecto que consistiría en enseñar, aprender, representar y, al mismo tiempo, sería posible realizar cambios, haciendo que la transformación se convirtiera en el propio trabajo sin la necesidad de hacer referencia alguna a su comienzo u origen.

## **2 Hacer algo con acciones, movimientos y expresiones en el espacio expositivo**

¿Cómo se transformarían la expectativa y el consumo en deseo o en un simple momento? El trabajo se está llevando a cabo o no, puede llevarse a cabo o no. Y los visitantes puede que lo encuentren o puede que no.

¿Cómo podemos conseguir que el trabajo esté presente, como una nube que pasa? La temporalidad puede ser aleatoria para cada visitante y, sin embargo, seguir el patrón, el plan de las personas implicadas en la transmisión, la transformación y el paso/traspaso.

El proyecto contendría una canción, un poema, una declaración. Podría seguir una propuesta o una invitación: «¿Quieres que te enseñe?». Esto podría repetirse, como un rumor que se «grabaría» en la cabeza del visitante cuando deja la exposición; rumores de cosas, ideas, frases, gestos que se pasarían, transformarían, perderían en el proceso de transmisión. La transmisión que se lleva a cabo mediante la transposición de una forma a otra: de pensamientos a palabras, de palabras a recuerdos, de recuerdos a palabras, de palabras a movimientos, de movimientos a palabras, de palabras a pensamientos. Las coordenadas del encuentro entre el proyecto y los visitantes vienen dadas por una exposición, por cuerpos estando, actuando o hablando en un museo.

Algunas preguntas están implícitas en esta situación:

¿Por qué el museo necesita un comportamiento «adecuado» por parte del visitante? ¿Cuándo se identifica esta necesidad como una pauta, una norma o una regla y su nivel de desempeño una demostración de conocimiento y poder en el ámbito social? ¿Cómo lo transmite el museo, y a quién, y con qué propósito? ¿Qué ocurre en este acto de transmisión si los cuerpos se pierden, si no hay ninguna presencia?

La cita inicial, escrita al comienzo de este texto surgió de forma reiterada.

¿Puede transformarse una exposición por sí misma? ¿Qué ocurre con el museo como lugar para los eventos? ¿El museo está inactivo? ¿Necesita un cambio, un movimiento que pueda alterar su imagen? ¿Cómo puede materializarse una idea sin aplicarse un concepto o producirse a partir de un concepto? ¿Cómo puede haber una continuación sin un objetivo? Tal y como propone el texto introductorio: «¿en qué medida desaparece o se colma el deseo de comprensión o de saber, que alimenta la cultura al hacerse esta explícita y entrar el orden de los lenguajes y las cosas del que no podemos escapar?».

### 3 Condiciones de trabajo

Las formas y las condiciones de producción forman parte de la línea de pensamiento que pretende formular una idea y que culmina con una propuesta: el periodo de tiempo, el edificio, los artistas que participan en la exposición, los textos de conservación, la historia del programa de la institución... son puntos del diagrama sobre los que se desarrollará el proyecto. Esta es la posición. Pueden considerarse como limitaciones, se utilizarán como materialidad, como la situación a partir de la cual se lleva a cabo el proyecto.

El trabajo se desarrollará con tres personas que participarán en acciones en vivo, tales como transmitir, recibir o realizar algo (esto suele conformar expresiones en



vivo y series de acciones como «coreografía»). En el proyecto, cada participante será sucesivamente un aprendiz (o alumno), un transmisor y un intérprete. Estas denominaciones no reducen al participante a una tarea específica ni pueden hacerlo, pues, más allá del hecho de que los participantes se implicarán en las tres funciones, una tras otra, cuando el «aprendiz o alumno» aprenda, al mismo tiempo ya estará transmitiendo o interpretando algo. Cuando el «transmisor» pase una coreografía a otra persona, también aprende e interpreta, y la interpretación del «intérprete» puede resultar una experiencia de aprendizaje, y la mayor parte del tiempo la interpretación implica transmitir algo a otra persona (un público).

Una coordenada de la situación es el hecho de que la participación en el proyecto no se considerará trabajo, pues los participantes no son remunerados. ¿Cómo se define entonces el acuerdo entre los artistas invitados y los participantes? ¿Cómo se equilibra esta relación? ¿Cómo se articula la invitación a los participantes? ¿Se trata de transmitir conocimiento, de transmitir espacio, de transmitir tiempo? ¿Se trata de compartir un capital cultural añadiendo nombres y lugares al currículo de uno? ¿Colaborar con los artistas es un acuerdo justo entre estos y los participantes? Los conceptos de bienvenida y hospitalidad son útiles para abrir un espacio de encuentro, de «acuerdo» entre los artistas y los participantes.

#### 4 Invitación y hospitalidad

Se invitará a personas a que participen en el proyecto. No son visitantes ni se les contrata para que participen. ¿Cómo se define esta participación? ¿Cómo se formula la invitación? Cuando una persona invita a otra a su casa o a utilizar su casa durante un rato o unos días, normalmente se explica cómo funciona la casa: cómo hacer café, qué hay que hacer con la basura, cómo funciona la calefacción, etc. ¿Cómo puede dicha invitación comunicarse para esta invitación en concreto? ¿Qué puede hacerse con la invitación dentro del museo, dentro de la exposición? Una forma de «utilizar la casa de la exposición» implica visitarla, entenderla. ¿O utilizarla? ¿Cómo? ¿Qué ocurre cuando los cuerpos ajenos entran? O, incluso, ¿qué ocurre cuando los cuerpos entran? Conviene recordar ahora las palabras de Jacques Derrida: la hospitalidad presupone un tipo de dominio o propiedad de la casa, del país o de la nación. Pues para ser hospitalario debes tener el derecho de abrir las puertas, las fronteras o las normas de la casa para dar la bienvenida a una entidad exterior. Derrida propone el concepto de «hospitalidad incondicional» (*hospitalité absolue*), que requiere abandonar el juicio y el control con respecto a quien recibirá dicha hospitalidad. En otras palabras, la hospitalidad absoluta requiere una falta de dominio, y abandonar cualquier declaración de propiedad o posesión que paradójicamente crea una hospitalidad imposible. Xavier Le Roy y Scarlet Yu no son los «dueños» de la exposición o de la institución. Lo que ellos tienen es la invitación a participar, su equipo, su presencia, la forma en la que realizan la

invitación en un contexto específico. Una forma de practicar la hospitalidad es invitar a la gente a entrar y compartir las normas de la «casa». Le Roy y Yu son los anfitriones; transmiten las pautas a los invitados que han aceptado la invitación. Una vez que se encuentran en posesión de las pautas, estos pueden convertirse en los anfitriones de otros invitados y transmitirles a ellos las pautas y, a cambio, estos últimos se convierten en los anfitriones de otros invitados. Y así sucesivamente. Habrá múltiples anfitriones y los invitados se convertirán en anfitriones también. Se espera que las pautas varíen con su transmisión a otros que, a su vez, se las transmitirán a otros tantos.

## 5 Organismos del museo

Surgieron dudas con respecto a lo que transmite una exposición. ¿Cómo puede una exposición transmitir algo a los visitantes, y la institución a sí misma («¿puede una exposición transformarse?»)? ¿Qué puede albergar y transmitir una institución? ¿Qué alberga y transmite un proyecto? Esto dependerá del proyecto y las instituciones en particular, pero nosotros estamos encargados de transmitir y albergar en el marco de una exposición de arte en el CA2M. La transmisión como tarea del museo también puede convertirse en el objeto del trabajo sin que este sea un «trabajo que remita y utilice la institución para llevar a cabo un proyecto que trata sobre la institución». Aquello que se desarrollará con el fin de transmitirlo puede provenir de acciones relativas a la misma institución; ello intentará exponer las transformaciones de las distintas situaciones halladas en el museo, más que representar algo que toma forma. Por ello, se trabajará desde la institución hacia algo más, en lugar de hacer que permanezca dentro del marco y del asunto de la institución. Además, una forma de producción nunca se encuentra completamente ausente de su manifestación; por ello, el trabajo producido y expuesto por parte de una institución siempre tiene en parte que ver con la institución. El propósito aquí no es reducir el tema del trabajo a la institución, sino más bien hacer que el acto de transmitir sea tanto la finalidad como el contenido del trabajo.

Las políticas y las prácticas de visitar y observar, así como el comportamiento en exposiciones de arte, cuentan con una historia fascinante. Desde el siglo XVIII hasta la actualidad los museos han deseado inculcar cierto comportamiento en sus visitantes y han tenido que tener en cuenta a muchos elementos refractarios. Lo que se transmite con una exposición no es solo lo que la obra de arte expresa, sino también la institución, sus normas, sus convenciones y otros aspectos que pueden no ser audibles o visibles.

Based on written memories of conversations between Xavier Le Roy, Laurence Rassel, and Scarlet Yu in preparation of:  
*For The Unfaithful Replica*, from Xavier Le Roy and Scarlet Yu

An act of hospitality can only be poetic.

Jacques Derrida

Answering the invitation from Nuria Enguita Mayo and Nacho París to participate in *The Unfaithful Replica*, an exhibition project for CA2M in Móstoles in the Madrid region.

In the first place, we took some time to read the introductory text, the premises of the invitation, the context, the space, the desire expressed by the curators. What are the conditions of production, of realisation, of circulation in the exhibition and the space of the institution? How can Xavier Le Roy and Scarlet Yu's action be positioned in these conditions? What are the factors, the keywords, the questions that have shaped the answer to the invitation?

### **1 Reading the text that accompanies the invitation**

“[...] in languages, the transformation process from the idea, or intuition, its materialisation, there is no progress, but a change of nature, a transposition, which somehow is experienced as a loss, and in turn this materialisation suffers another loss when inserted in orders of reality and possibility”. The question that was attractive from the first moment was: “To what extent, does the desire to understand or know disappear or is satisfied, the desire that feeds the culture when it is explicit and enters the established order of languages and things that we cannot escape?”

Those lines awoke some thoughts on what the answer could look like, how it might be possible to formulate a project, a work which would be made with and for human actions, movements, and speeches (a “choreography”), based on its transmission to other persons. Some ideas about yet-not-realised works arose. The memory of ideas for a work always and already infinite and unfinished. A work which would itself consist of transmission to others. It would remain unfinished, as it always has the potential to be passed on to others. It would always escape a final materialisation, as each passing would induce a transformation, an “unfaithful replica”. This work would be conceived for the time and space of an exhibition where it could be present in the form of live actions as long as one wants. It would not be restricted by a rehearsal period with the performers, as it would be integrated in the work during its presentation. A work which could be performed by anyone regardless of any specialisation. A structure was proposed that would





involve three persons in an exhibition space: two who would be able to perform this “choreography” when a visitor or several visitors entered the exhibition space, and a third who would learn from one of the two others how to perform it. When the person learning is comfortable enough to perform the work and pass it on to someone else, the first person would leave and a new person would take her/his place to learn the “choreography”. The second would pass it on to her/him while the other can perform the work for the visitors in the space. A work that would consist of its teaching, its learning, and its representation, and at the same time it would be possible for it to change along the way, making its transformation become the work itself without the need to refer to its beginning or origin.

## **2 Making something with actions, movements, and sayings within the exhibition space**

How to transform expectation and consumption into desire or into a simple moment? The work is happening or not, it may happen or not. What if the visitors might or might not encounter it?

How could we make the work present, like a cloud that passes by? The temporality might be aleatory for each visitor, but nevertheless follow the pattern, the agenda of the persons implicated in the transmission, transformation, and passing by/through.

The work could contain a song, a poem, a statement. It could follow a proposal, an invitation: “Do you want me to teach you?” It could be repeated, as a rumour, which could “stick” to the visitor’s mind as he or she is leaving the exhibition. Rumours about things, ideas, sentences, gestures that would be transmitted, transformed, lost in the process of transmission. The translation that is operated by the transposition from one form to another: thoughts to words, words to memories, memories to words, words to movements, movements to words, words to thoughts. The coordinates of the encounter between the work and the visitors are given by an exhibition, by bodies being, acting, speaking in a museum.

Some questions are implied by this situation:

Why does the museum need ‘appropriate’ behaviour from the visitor? When is this need identified as “guideline / rules / regulation” and its performativity level a demonstration of Knowledge and Power in the social realm? How does the museum pass it on, to whom, for what purpose? What happens in this act of transfer if the bodies are lost, if there is no presence?

The initial quote, written at the beginning of this text, emerged, repeatedly:

“In languages, the transformation process from the idea, or intuition, its materialisation, there is no progress, but a change of nature, a transposition, which somehow is experienced as a loss, and in turn this materialisation suffers another loss when inserted in orders of reality and possibility.”

Can an exhibition transform itself? What about the museum as a place for happenings? Has the museum hibernated, does it need a shift, a movement that could shake its image? How can an image materialise without applying a concept or producing from a concept, how can there be a continuation without a goal? As proposed by the introductory text: “To what extent does the desire to understand or know disappear or is satisfied, the desire that feeds the culture when it is explicit and enters the established order of languages and things that we cannot escape?”

### **3 Conditions of work**

The modes and conditions of production are part of the train of thoughts that intends to formulate an idea and arrive at a proposal: the time frame, the building, the artists participating in the exhibition, the curatorial texts, the history of the institution’s programme... are points on the diagram within which the work will be developed. This is the location. They can be thought of as constraints, they will be used as materiality, as the situation from which the work is made.

The work is to be developed with 3 people involved in live actions, such as passing, receiving, or performing something – this something being live speeches and a series of actions a choreography. In the work, each participant will be successively a learner (or student), a transmitter, and a performer. These names do not, and cannot, reduce the participant to that specific role because, beyond the fact that the participants will be involved in the three roles one after the other, when the “learner or student” learns she or he is already transmitting and performing something. When the “transmitter” passes a choreography to someone else, she or he learns and performs too, and the performance of the “performer” can be an experience of learning, and most of the time performing involves passing something to another – a public.

One coordinate of the situation is the fact that participation in the work will not be considered labour because the participants will not be paid. How to define then the contract between the guest artists and the participants? How to balance this relationship, how to articulate the invitation to the participants? Is it about transmission of knowledge, about transmission of space? Of time? Is it about sharing cultural capital by adding names and places to one’s curriculum vitae? Is collaborating with the guest artists a fair deal between them and the participants? Concepts of welcoming and hospitality are useful for opening a space of encounter, of “contract” between artists, participants, and artists.

### **4 Invitation and hospitality**

People will be invited to participate in the project. They are not visitors, they are not employed to participate. How is this participation defined? How is the invitation formulated? When a person invites someone to his or her house, or to

use the house for a few moments or for days, it is normally explained how the house functions: How to make coffee, what happens with the garbage, how the heating works, etc. How could this type of invitation be communicated in the case of this invitation? What can be done with the invitation? Inside the museum, inside the exhibition? A way of “using the house of the exhibition” is to visit it, to understand it. Or to use it? How? What happens to it as foreign bodies enter? Or, even, as bodies enter. Remembering now the words of Jacques Derrida, hospitality presupposes some kind of mastery/property of the house, the country, or the nation. Because in order to be hospitable you have to possess the right to open the doors, the borders, or the rules of the house in order to welcome an outside entity. Derrida proposes the concept of “unconditional hospitality” (*hospitalité absolue*), which necessitates abandoning judgment and control with regard to who will receive that hospitality. In other words, absolute hospitality also requires non-mastery, and the abandoning of all claims to property, or ownership, which paradoxically creates an impossible hospitality. Xavier Le Roy and Scarlet Yu are not the “masters” of the exhibition or of the institution. What they have is the invitation to participate, their apparatus, their presence in it, the way they are performing the invitation within this specific context. A way to practice hospitality is to invite people to come in and share the rules of the “house”. Le Roy and Yu are the hosts, they transmit the guidelines to the guests who have accepted the invitation. Once they are in possession of the guidelines they can become hosts to other guests and transmit the guidelines to them, and in their turn become hosts to other guests. And so on. There will be multiple hosts, and guests becoming hosts. A transformation of the guidelines can be expected through the passing to others, who are then passing them on to others.

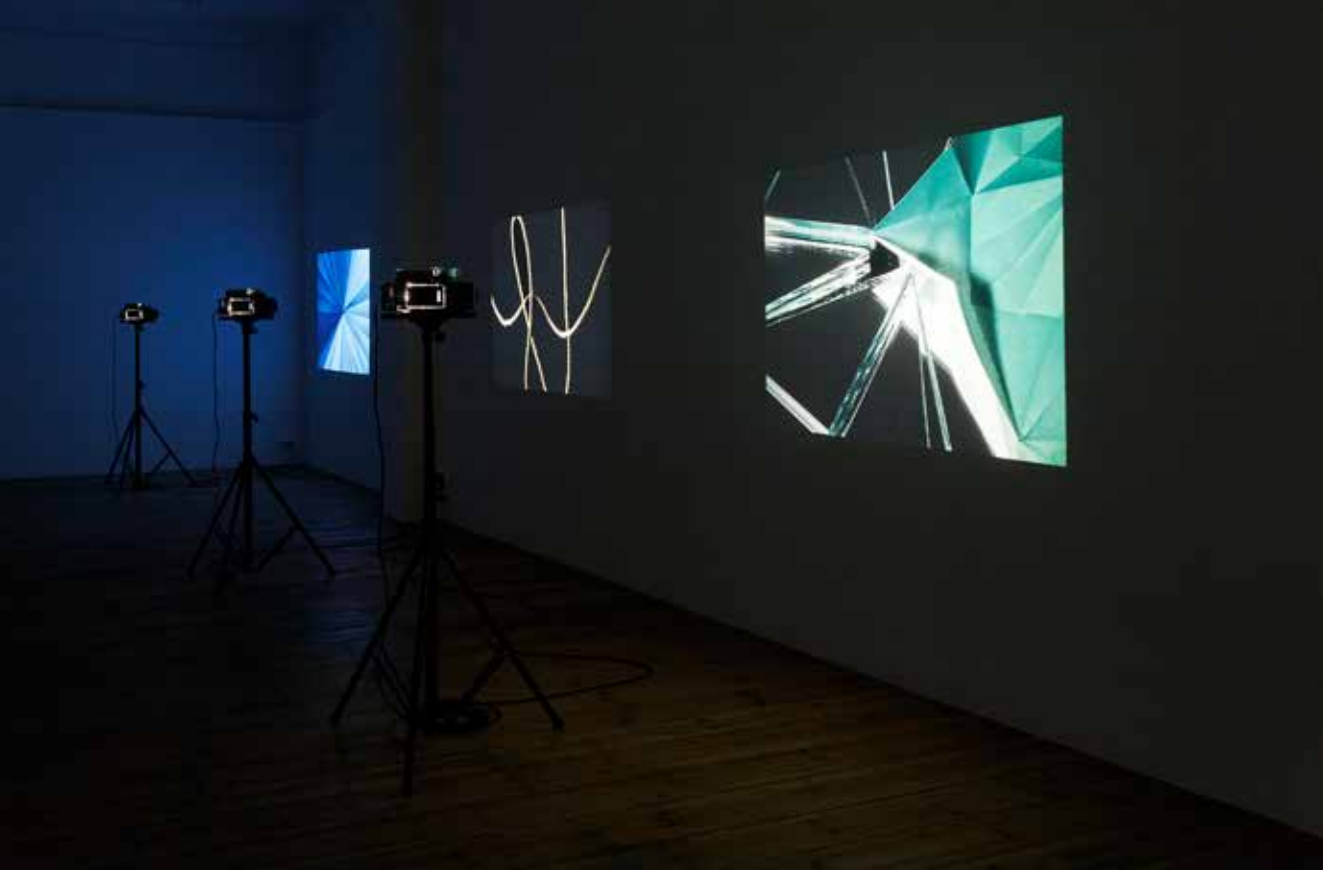
## 5 Museum’s bodies

Questions were raised as to what an exhibition transmits? How can an exhibition pass something on to the visitors and the institution, to itself (“Can an exhibition change itself?”) What can an institution host and transmit? What does a work host and transmit? This would depend on the specific work or institutions, but we take the very action of passing and hosting as our concern in the frame of an art exhibition at CA2M. Transmission as a task of the museum can also become the subject of the work without being a “work that refers and uses the institution to make a work that is about the institution.” The things that will be developed in order to be transmitted might come from actions related to the very institution; they will try to display the transformations of the different situations encountered in the museum, rather than being something that takes form. Therefore it will work from the institution towards something else rather than remain within the framework and issues of the institution. Moreover, a mode of production is never

completely absent from its manifestation; therefore, the work produced and exhibited by an institution is always partly about the institution. The aim here is not to reduce the subject of the work to the institution, but rather to make the act of transmitting the concern as well as the material of the work.

The politics and practices of visiting and viewing; as well as the behaviours in art exhibitions, possess a fascinating history. From the eighteenth century to the present, museums have sought to inculcate certain behaviour on their visitors, and have had to accommodate many recalcitrant bodies. What is passed by an exhibition is not only what the artworks convey but also the institution, its rules, conventions, and other things that might not yet be visible or audible.

November 27, 2015



80.7 / 80.8 / 80.9, 2009

Instalación de tres proyecciones de diapositivas,  
80 diapositivas c/u, temporizador y trípode / Installation  
of 3 slide projections; 80 slides each, timer, tripod

Cortesía de la artista / Courtesy of the artist

THOMAS BAYRLE

... algunos fragmentos para Sunah...

Exposición *A Circle Within Six Circles*,  
Galería Cinzia Friedlaender, Berlín 2009

Llenar...

... No fue una casualidad que hace poco nos llevaras en Berlín al verdadero barrio coreano, donde entre plato y plato del menú y en todas las paredes cada centímetro estuviera literalmente cubierto con citas bíblicas. Aquí comer, beber y rezar se amalgaman en una única experiencia interconectada... en línea con... una buena atmósfera... buena comida... buenas oraciones... buena bebida... bueno todo... y volverás, pues las dos mujeres cocinan y rezan y rezan y cocinan días tras día...

Esparcir...

A pesar de las incrustaciones, el *art nouveau*, los tapices y las telas más exquisitas, durante largos periodos de tiempo la ornamentación en Europa, me parece a mí, se ha compuesto en esencia de acontecimientos más o menos formales... *l'art decorative* ... en el mejor de los sentidos. El arte figurativo relegó la ornamentación a un segundo plano. A diferencia de las sociedades en las que las imágenes estaban prohibidas, durante mucho tiempo aquella únicamente poseyó una importancia secundaria.

Esto no cambiaría hasta la llegada de la revolución técnica que trajo una nueva y radical dimensión de lo ornamental, en atención a los síntomas de la producción industrial y el consumo de masas «cracoviano» (tales como aparcamientos completos... acumulación en almacenes de materia prima, el aforo completo en los estadios, etc.).

Y lo que es más grave: fruto del desarrollo de sistemas de símbolos estandarizados gráficamente, tales como cuadrículas, píxeles, moarés, etc. Por un parte, se trataba de «llenar» de manera decorativa, de propagarse, como la escarlatina o el sarampión.

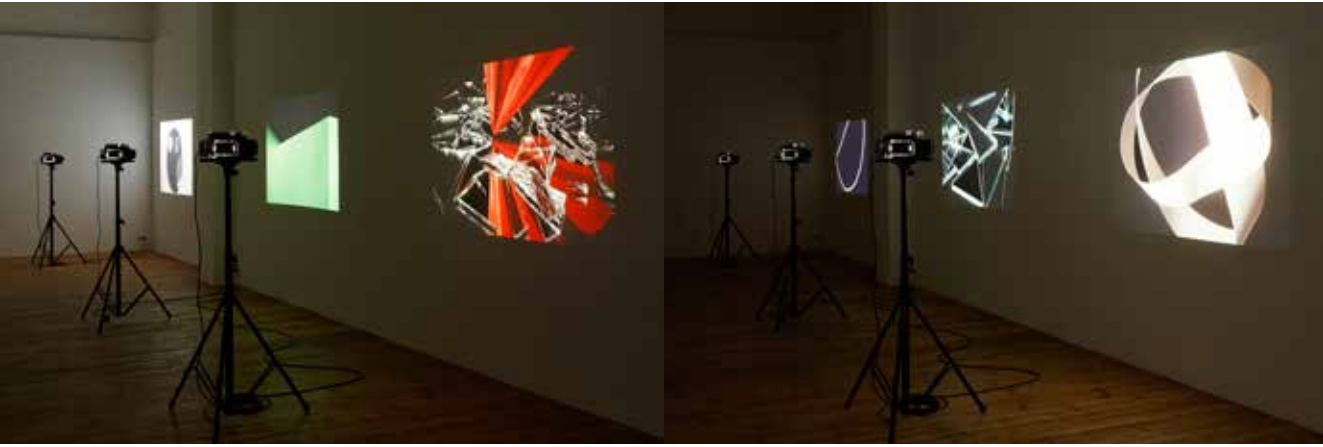
Sin embargo, por otra parte, durante décadas ha existido la necesidad de explotar absolutamente el espacio, no solo a nivel logístico, sino sobre todo en la microarquitectura como por ejemplo en la industria de los chips.

Condensar...

En contraste, realmente debemos centrarnos ahora en la ornamentación islámico-árabe...

Hoy en día, nos preguntamos ¿cómo una arquitectura que era tan superior, sin centros, plana, abierta por todos lados y, al mismo tiempo entrelazada, fue capaz de desarrollarse en Oriente Medio?

Compensar la prohibición de imágenes tendría, naturalmente, un papel decisivo. Sin embargo, esto no basta para explicarlo.



¿No intentamos en este caso nada menos presuntuoso que condensar «toda existencia en el universo» en un sistema estético y matemático de líneas rectas y curvas?

En efecto, la insondable y abstracta profundidad espacial de los egipcios, mas de 3000 años antes, sirve como plataforma para los procesos ornamentales del año 600 d.C. Aun así, el origen de la certeza de ser capaces de condensar a Dios y al mundo en un único sistema sigue siendo todo un misterio...

¿Podemos entenderlo...?

Por supuesto. Podemos observar los mocárabes de la Alhambra en grupos turísticos o vídeos... pero para apreciarlo como realmente es, ¿acaso no deberíamos en primer lugar acercarnos al «estímulo» que provocó toda esta actividad?

Estoy pensando en algo así como las «capas freáticas»; un recital ininterrumpido de las mismas oraciones de siempre... un murmullo incomprensible u otro susurro contenido en la nave de la iglesia... mientras que las cuentas de los collares de perlas pasan por las viejas y huesudas manos, una a una... En otras palabras, tiene que ver con ese ámbito en gran parte extinguido de la recitación automática de *suras*, *avemarías*, *rosarios*, etc., por todo el mundo... el canto rítmico, el tarareo, el zumbido, el *ora et labora*... *Allah al Allah*... *Om mani padme hum*... *Avemaría*, *llena eres de gracia*... la repetición masiva de las mismas plegarias e intercesiones de siempre... en voces, círculos, bucles que oscilan en millones de cuerpos.

Creo que, al igual que hizo Kafka cuando describió *La gran muralla china* como un techo sobre todo el país, los árabes construyeron su decoración sobre este sonsonete colectivo.

Hoy en día, cuando abordamos los patrones otomanos, a pesar de la globalización, todavía venimos «del otro lado», concretamente, del «motor Otto»; una «idea fija» diametralmente opuesta, aparentemente, a la ornamentación que, sin embargo, viaja y viaja (incluyendo a Dubai y Riyadh)...





De algún modo, esto es parecido, como cuando varios coches esperan en un semáforo con los motores en marcha... nada ocurre en ese momento... solo el material es usado... y, sin embargo, ¡dicho «elemento inconsciente» parece ser increíblemente importante!

La idea de alinear 3.000 explosiones (y de dirigir toda la fuerza de dicha cadena de explosiones sobre un eje en forma de un mecanismo de movimiento) era una obsesión en toda norma; loca y al mismo tiempo revolucionaria. Durante mucho tiempo, era justo lo contrario a cualquier forma de meditación. Y, aun así, ambos extremos tienen algo que ver el uno con el otro, fruto de formas incluso más intermedias... sin importar el hecho de que a los árabes les guste conducir Mercedes...

... Sunah...

En algún momento, uno se adentra en los patrones y las geometrías otomanas. Moderadamente, aunque con determinación, uno aprende a aislar o trasladar determinados elementos de contextos que considera herméticos y los integra en sus ideas para crear una exposición:

Con la descripción de algunos parámetros de la exposición, lo siguiente se vuelve evidente: incluso en el misticismo más lejano existen tangentes, de hecho, verdaderos puentes, que resultan contenedores bastante banales. Y cualquiera es capaz de utilizarlos como cubos vacíos...

«Yo me centro en lo que ocurre entre las imágenes.»

Y creo que, aquí, en esta frase, ¡está el problema!

¡Céntrate una vez más entre las partes!

Atentamente, TB



*Composition T / Composición T*, 2010-2015  
Performance. Retroproyector, proyector de diapositivas,  
lienzo, grillos, objetos encontrados /  
Overhead projectors, slide projector, canvas, crickets, finds objects  
Cortesía de la artista / Courtesy of the artist

THOMAS BAYRLE

...a few fragments for Sunah...

Exhibition *A Circle Within Six Circles*,  
Cinzia Friedlaender Gallery, Berlin 2009

Fill...

...It was not without reason that in Berlin you recently took us to the original Korean joint, where in between the dishes on the menu and on all the walls literally every centimetre was filled with quotations from the Bible. Here, eating, drinking, and praying fuse into a single, interconnected pattern of experience...along the lines of...atmosphere good...food good...prayers good...drinks good...everything good... and you'll come back, because the two women cook and pray and pray and cook day after day...

Sprinkle...

Despite inlays, Art Nouveau, tapestries, and the most exquisite fabrics, over long periods of time ornamentation in Europe seems to me to have consisted of more or less formal events...l'art decorative...in the best sense. – Figurative art relegated ornamentation to the background. – In contrast to societies in which images were banned, for a long time it had only secondary importance. It was not until the technical revolution that this changed. – It ushered in a new, radical dimension of ornamentation. – With a view to the symptoms of “Cracow” industrial mass production and mass consumption – such as full parking lots... stockpiles in raw materials warehouses, full spectator stands in stadiums, etc.... Yet even more serious – owing to the development of graphically standardised systems of symbols, like grids / pixels / moirés, etc.... On the one hand it was about “filling” in a decorative way. About sprinkling, as with scarlet fever and measles. On the other hand, however, for decades there has been a need for absolute exploitation of space, not only in logistics, but above all in micro-architecture such as the chip industry.

Condense...

In contrast we really must now address Islamic-Arab ornamentation... Today we ask ourselves how an architecture that was so superior, centre-less, flat, open on all sides, and at the same time interlaced, was able to develop in the Near East. The compensation from the image ban naturally plays a decisive role. Yet that is not enough. – Did we not attempt nothing less presumptuous here than condensing “all existence in the universe” into an aesthetic, mathematical system of straight lines and curves? – In fact, the three thousand year old fathomless abstract spatial depth of the Egyptians (Wilhelm Worringer) served as an underlying platform for ornamental processes in 600 AD... Still, the origin of the certainty of being able to condense God and the world into a single system remains a mystery...

Can we understand this?...

Of course – it is possible to look at the “swinging ornaments” at the Alhambra in tour groups or videos... but to really get the right current, do we not have to get closer to the “fuel” that sparked this activity in the first place? – I am thinking of something like “groundwater” – an uninterrupted recital of ever the same prayers...some incomprehensible muttering or other, muffled whispering in the nave of the church...while beads from pearl necklaces pass through bony old hands – one by one...in other words it is about the largely blanked out field of the automatic reeling off of suras / Hail Marys, rosaries etc. – all over the world... rhythmic singing, humming / buzzing, ora et labora...Allah al Allah...Om mani padme hum...Hail Mary, full of grace... the mass repetition of ever the same pleas and intercessions...in voices / rings / loops that swing in millions of bodies.– I think that, similar to Kafka when he described the building of *The Great Wall in China* as a roof over the whole country – the Arabs built their ornamentation over this collective singsong.

Today, when we approach Ottoman patterns, despite globalism, we still come from “the other side”. – Namely, from the “Otto engine” – a “fixed idea” seemingly diametrically opposed to ornamentation / – which nonetheless travels and travels – including Dubai and Riyadh... Somehow it is similar, as when a group of cars waits at a traffic light with their engines running...here nothing happens... only material is used...and nevertheless this “senseless element” seems incredibly important!?

The idea of lining up 3000 explosions – and directing the sum of the force of this chain of explosions onto an axis in the form of a motion mechanism, was besotted with detail – at the same time crazy and revolutionary. – For a long time it was the complete opposite of all forms of meditation. – And yet the two extremes – have something to do with each other owing to ever more intermediate forms...irrespective of the fact that Arabs like driving Mercedes...

...Sunah...

– at some point – you ventured into Ottoman patterns and geometries. – Modestly, yet decidedly, you learnt to isolate / transplant certain elements from the contexts you found to be hermetic / and integrate them into your ideas for an exhibition:

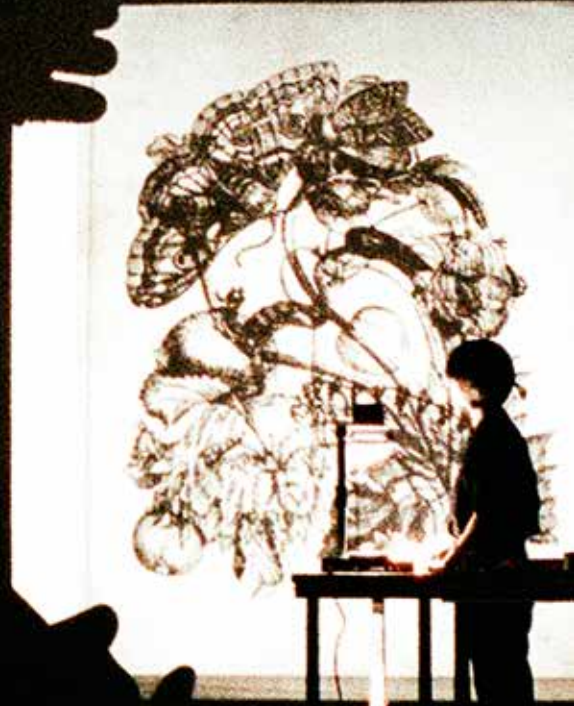
By describing some of the parameters of the exhibition yourself, the following becomes clear: Even in the most far-flung mysticism there are tangents, indeed, real bridges, that are quite banal containers.– And anyone can use them like empty buckets...

“I focus on that which happens between the images.”

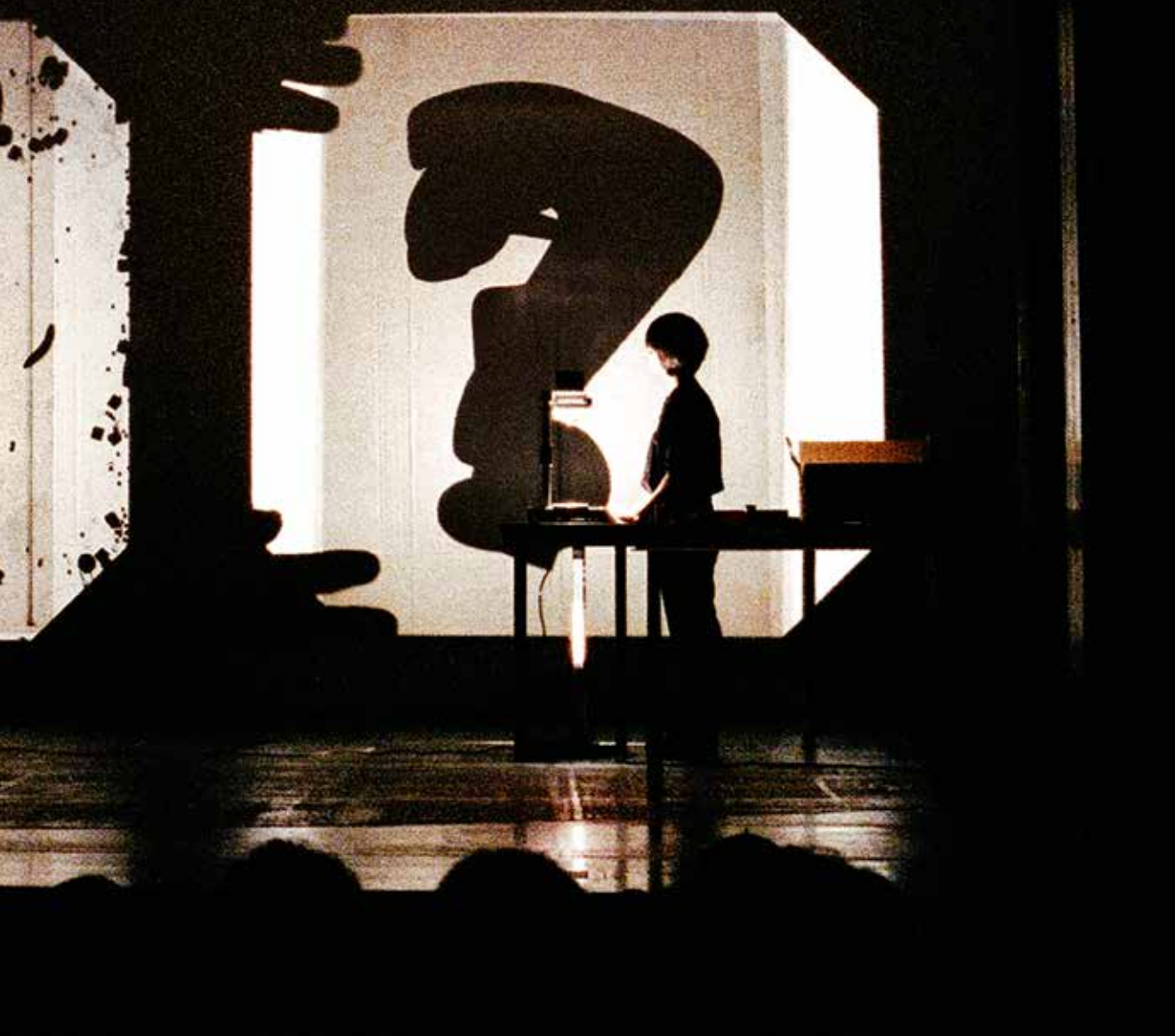
And here, in this sentence, I think, is the problem!

Focus once more between the parts!

Yours, TB











Me gustaría comenzar atendiendo a un hecho peculiar. Hoy en día se pueden observar muchos más conceptos filosóficos y de teoría crítica en el arte que ideas o tropos artísticos que repercutan en el imaginario del filósofo. Un claro ejemplo es la paradoja del significativo abuso por parte de los artistas de nociones tales como «cuerpo sin órganos» (CSO), que subestima la deuda del filósofo favorito de dichos artistas (Gilles Deleuze) con un artista (Antonin Artaud). No pretendo restaurar la legitimidad del discurso del arte «puro» y verdadero, una posición que resultaría complicada de defender. En su lugar, me veo obligada a preguntar qué es lo que ha ocurrido con la imaginación conceptual de los artistas hoy en día. ¿Acaso el hecho de que la filosofía y la teoría crítica gocen de un estatus de autoridad intelectual a nivel artístico significa que los artistas, a pesar de su capacidad lingüística y excelencia en autorreflexión, carecen de imaginación conceptual? Esta acusación resultaría una generalización imprudente, a menos que limitemos y definamos el sentido de nuestra pregunta. Es decir, quizá debemos abordar el problema a partir de una explicación histórico-materialista de la coyuntura en la que hoy se crea el arte contemporáneo<sup>1</sup>.

## 1 Praxis general o antiproducción

A partir de una educación artística excesivamente profesionalizada, los artistas son formados para comunicar y manejar tanto las condiciones de producción (financiación) como de recepción de su trabajo en el mercado institucional, fuera del cual, según se les enseña, su arte no existe, es decir, no aparece en público. «Un artista que no habla inglés no es un artista» (Mladen Stilinović, 1994). Una gran cantidad de escritos sobre arte adoptan tanto la forma de solicitudes y memorias para subvenciones como, por supuesto, de correos electrónicos a comisarios y programadores, en los que uno ejercita sus dotes de persuasión. El propósito de

---

1 Fredric Jameson ha sostenido que la teoría, que reemplazó a la filosofía en el siglo xx, representa otro desarrollo superestructural característico del capitalismo tardío, cuya dinámica de expansión podría describirse como «imperialista»: «la suplantación de un idioma por otro» por disciplinas que se adueñan de una teoría tras otra y las traducen. Este también distingue entre el idioma de la teoría y la «policía del idioma»: «una misión de búsqueda y destrucción» de cualquier posición afirmativa, descartada por ideológica. JAMESON, F. «Symptoms of Theory or Symptoms for Theory?», en *Critical Inquiry*, vol. 30, núm. 2 (invierno de 2004): 403-8. Obtenido de <http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1315975.files/The%20Gathering/Jameson%20-%20Symptoms%20of%20Theory.pdf>

tan abundante producción textual ha recalibrado el discurso artístico en base a una razón instrumental, por lo cual la transparencia, la responsabilidad y lo que se podría considerar como utilidad social resultan criterios fundamentales que dan forma a los procedimientos artísticos y a la reflexión sobre ellos<sup>2</sup>. Pero debemos recelar de las duras críticas a los artistas, ya que no están solos en el negocio de interiorizar la demanda capitalista de producción. Es también gracias al conjunto de los recientes «giros» curatorial y performativo que las instituciones artísticas se adaptan al espíritu de la economía de la experiencia, reflejada concretamente en el uso curatorial del término «participación». Tal y como el dramaturgo, coreógrafo y director de teatro croata Goran Sergej Pristaš ha argumentado, el mandato de las instituciones culturales ya no es producir una obra de arte para que el público la valore, sino reproducir relaciones de consumo con la obra de arte, reproducir e intercambiar su valoración a través de la participación de los visitantes controlada «performativamente»<sup>3</sup>. Este proceso va en paralelo con la transformación de la obra artística en praxis, a través de la cual el trabajo artístico se ve ampliado, atomizado y dispersado en una variedad de actividades en las que el artista manifiesta su voluntad. Dichas actividades supuestamente libres y, sin embargo, mercantilizadas, suelen presentarse bajo el paradigma del arte como investigación y educación: conferencias, talleres, encuentros, intercambios metodológicos, residencias, etc.; un ritmo familiar de fragmentación y sometimiento de la vida al trabajo, es decir, el omnímodo término «prácticas artísticas»<sup>4</sup>. Con todo esto, es poco el tiempo que le queda al artista para dedicarse realmente a su arte, concluye Pristaš. Para ello, el artista debe defender (y perfeccionar) la pereza, tal y como el *Elogio de la pereza* de Stilinović recomienda, en una empática aniquilación de la producción capitalista y del mercado institucional<sup>5</sup>. Para Stilinović, la pereza surge como una noción poética (pero también para Kazimir Maljevič y Marcel Duchamp, a quienes recurre), o como una condición para la poética, entendida como un compromiso con los principios de la producción (*poiesis*).

Permitan que me detenga aquí un momento para reformular el problema. Según la clasificación de Aristóteles, la *poiesis* es una de las tres categorías de la actividad humana. La *poietikai technai* es la que designa el arte de crear, formar y componer,

---

2 En algún lado he sostenido que el conocimiento procesual caracteriza el *modus operandi* de los artistas en el capitalismo neoliberal (véase «Social Choreography», en *Public Sphere by Performance*).

3 Véase CVEJIĆ, B. (2015). «Notes for a Society of Performance». En V. Bobin (ed.), *Composing Differences*. París: Presses du réel.

4 SERGEJ PRISTAŠ, G., «Monetization», en *TkH*, vol. 23 y siguientes.

5 Stilinović escribe: «Los artistas del este eran perezosos y pobres porque, en el este, todo ese sistema de factores insignificantes no existía. Por ello, tenían tiempo suficiente para concentrarse en el arte y la pereza. Incluso cuando creaban arte, sabían que era en vano, que no era nada». Concluye *Elogio de la pereza* (1993) con dos citas sobre el trabajo: «El trabajo es una enfermedad» (Karl Marx) y «El trabajo es una vergüenza» (Vlad Martek).

o producir, a diferencia de, por un lado la *praktikai technai*, que hace referencia a la actividad sin un final o producto, llevada a cabo para crear un efecto en el público y, por consiguiente, como arte performativo o como vida política de los ciudadanos, y por otro lado, de la *teoretikai technai*, que significa investigación, o teoría, por tanto opuesta a la práctica. No obstante, dicha distinción apenas se sostiene ya, pues el término de la práctica se ha hecho tan sumamente amplio que incorpora tanto la poética como la teoría<sup>6</sup>. Además, el discurso sobre la práctica artística ha canibalizado la poética, vaciándola del pensamiento sobre lo que es el producto de la actividad artística, lo que significa y cómo sus principios pueden convertirse en instrumentos para mirar más allá del arte hacia la sociedad. En cambio, hoy en día la práctica lo abarca todo dentro de sí misma, combinando lo público y lo privado, el trabajo y la vida, la actividad y su producto en la autorrepresentación del artista. En última instancia, la práctica se convierte en una noción más insulsa que nunca, que guía a los artistas en la búsqueda de continuidad en su atomizado trabajo, para hacer hincapié en un arte que quizá sirva de puente entre las dispersas actividades existentes. También podríamos considerar la práctica artística actual como una antiproducción (Pristaš), porque incorpora la distribución y el consumo y se convierte en producción de subjetividad (del artista y también del público) o, más bien, de manera contraria, en consumo performativo de capacidades, el «capital» humano actualizado en esas múltiples actividades.

Así, para subrayar nuestro primer argumento en favor de la poética: si volvemos al primer ejemplo, el tropo deleuziano-artaudiano, los CSO no pueden verse relegados a un procedimiento artístico técnico, ni este posee una imagen del cuerpo humano. En su lugar, se trata de una noción poética que surge como principio de un intenso proceso inorgánico de producción basado en el deseo. Puede explicarse en el sentido de que un colectivo se transforma a sí mismo, o también en el de la sintaxis de un poema. Su poder yace en el pensamiento que va en paralelo, que es adecuado, pero que no es similar a la acción y la práctica.

## 2 Expresión, abducción y simulación

Hay una definición de la poética que debemos dejar de lado para apreciar el tipo de pensamiento que la poética, tal y como se concibe aquí, produce. La poética, originada del estudio de la poesía, se consideró durante mucho tiempo normativa

---

6 «Agamben dijo algo importante a este respecto cuando se dio cuenta de que, en el mundo occidental moderno, todo lo hecho por el hombre se percibía como práctica pero, ahora, se considera una actividad productiva. En este proceso, el significado de praxis no solo se veía ampliado hasta el punto de convertirse en un término general para todas las actividades humanas, sino que se produjo una transformación total, y comenzó a significar una manifestación de la voluntad del ser humano y su impulso vital, junto con los efectos reales de ello.» CVEJIĆ, B. y VUJANOVIĆ, A. (2012). *Public Sphere by Performance*. Berlín: b\_books, pp. 136.

(como en los tratados post-renacentistas que, tras la versión latina de Aristóteles *Ars poetica*, dictaron las convenciones estilísticas de los géneros literarios). Gracias al estructuralismo francés, la poética resucitó, con una nueva ventaja, en la crítica literaria: su análisis de la profunda estructura de un texto medió entre sus propiedades immanentes y las opiniones trascendentes de su interpretación crítica. En una ligera modificación de dicha noción, la poética *expresa* cómo surge una obra de arte, cómo se crea y cómo es pensada. Yo propongo considerarla mediante el principio de la expresión, donde la expresión abarca tanto la forma en la que las cosas se hacen reales como la forma en la que son percibidas y conocidas en el pensamiento, ya que el acto de pensar algo es el mismo que lo produce y los medios por los cuales se hace realidad.

La expresión establece una relación entre la sensibilidad y el pensamiento, lo que conforma un problema a causa de un paralelismo no causal entre el pensamiento y la acción<sup>7</sup>. Por ello, la expresión es una lógica opuesta a la representación; una determinada forma de pensar y de formar ideas fuera de la analogía y la eminencia, que es la que gobierna las relaciones (trascendentales) del acuerdo entre la idea y el objeto. El pensamiento es el que fuerza un camino práctico en el que las ideas, en forma de problemas y composiciones, surgen en paralelo, en una correspondencia no causal. El descubrimiento de dicho camino requiere tiempo para ser insertado en la construcción del problema, duplicado por una experiencia sensorial y afectiva de un experimento paralelo al pensamiento. Este podría considerarse un momento de desaprendizaje o desconexión en el conocimiento de las posibilidades que, más que crear, reproduce nuevos pensamientos, imágenes, movimientos, cuerpos, sonidos y sus relaciones. Dicho aprendizaje supone una preparación «violenta» sin un método general, pero con una dedicación al problema que, tal y como Deleuze describe, «exige la transformación de nuestro cuerpo y nuestro lenguaje»<sup>8</sup>. El coreógrafo francés Xavier Le Roy se refiere explícitamente al aprendizaje como el proceso de eliminar un hábito mediante la construcción de limitaciones: «Yo siempre trabajé construyendo limitaciones con el fin de crear un “nuevo” movimiento, o para transformar la percepción del cuerpo en una situación. Qué puedes hacer cuando no puedes hacer esto o aquello; debes buscar otra manera y

---

7 Esta afirmación se inspira en la univocidad del ser de Spinoza, una ontología *inmanentista* que plantea un poder absoluto de pensamiento y de actuación (hacer, crear, etc.) autónomo y equitativo en el mismo plano. La immanencia es como el movimiento de un vértigo, tal y como Cull hace (*Theatres of Immanence*, Basingstoke y Nueva York: Palgrave, 2013, pp. 12-13), que incesantemente produce procesos que interfieren el uno con el otro: procesos de pensamiento, sensibilidad, imaginación, movimiento físico, atención y demás.

8 DELEUZE, G. (1994). *Difference and Repetition*. Londres y Nueva York: Continuum, p. 192.

sortear los hábitos. De algún modo, se trata de hacer las cosas de manera difícil para explorar formas al margen del poder de los hábitos»<sup>9</sup>.

Para demostrar el pensamiento originado en la expresión, hablaré brevemente de un caso de creación de una representación: *Weak Dance Strong Questions* (2001). El dueto creado y representado por un bailarín y coreógrafo, Jonathan Burrows, y por un director de teatro sin formación profesional en danza, Jan Ritsema, se vio determinado por la limitación inicial de la improvisación (pues el que no era bailarín no era capaz de repetir un movimiento). No obstante, ello no fue un punto de partida suficiente para que los dos comenzaran a moverse: todavía tenía que inventarse la idea del movimiento que determinaría cómo, dónde, cuándo y por qué debían bailar. La idea comenzó a surgir poco a poco en discusiones, durante las cuales se hizo eco del poema *Burnt Norton*, de los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot.

En el punto inmóvil del mundo que gira.  
Ni carne ni ausencia de carne; ni desde ni hacia;  
En el punto inmóvil: allí está la danza,  
Pero no detención ni movimiento.  
Y no lo llamen fijeza.  
Donde se unen pasado y futuro.  
Ni ida ni vuelta, ni ascenso ni descenso.  
De no ser por el punto, el punto inmóvil,  
No habría danza, y solo existe danza.

El poema *Burnt Norton* proporcionó la noción de un movimiento «ni desde ni hacia»: el pensamiento de la danza para el cual no podían concebir un posible movimiento porque abordaba una naturaleza inconcreta del tiempo que no eran capaces de comprender a través del movimiento. El movimiento fuera del tiempo era un concepto impensable, y dicha imposibilidad los forzó a eliminar todas las posibilidades que pudieran depender de la improvisación. En otras palabras, la fantasía del movimiento que no posee ni estructura espacial ni temporal, un movimiento que internalice el «punto estático» creó un problema. El problema hizo que *Weak Dance Strong Questions* se separara de la improvisación, concebida esta como una exploración de las condiciones del posible movimiento basado en las capacidades de los bailarines. La formulación del problema comenzó cuando Burrows preguntó a Ritsema: «¿puedes bailar una pregunta?».

En este punto podemos proporcionar detalles técnicos sobre los términos y las normas de la danza que estos artistas inventaron con el fin de ser capaces de bailar y cuestionar el movimiento por el propio movimiento, pues es de mi interés examinar su pensamiento. Burrows observa que el proceso de preguntar condujo

---

9 De una conversación con Le Roy, 2009.

a dedicar un tiempo brevísimo para el pensamiento o la expresión, hasta el punto de que «casi estábamos lidiando únicamente con interrupciones». Los dos deseos contrarios (moverse y aun así no producir un movimiento cognoscible) constituyen la paradoja como una cuestión de desequilibrio entre las posibilidades que deben eliminarse u «olvidarse» por un lado y, por otro, la danza en estado de pregunta. Por eso, ello da lugar a una sintaxis especial compuesta de «tartamudeos», voces cortadas antes de que puedan convertirse en una secuencia comparable a una frase. Cada voz aparece como un nuevo comienzo y, por tanto, afirma el poder de comenzar y comenzar de nuevo. ¿Qué significa exactamente tartamudear en el movimiento, convertirse en un tartamudo en la danza en el caso de *Weak Dance Strongs Questions?* Implica una disyuntiva entre los momentos de pensamiento y movimiento, por lo que el problema de bailar y preguntar son dos series divergentes. Aunque deben ir en paralelo, también intentan interferir el uno con el otro sin alcanzar jamás la ecuación *movimiento = pregunta*. Este hecho desestabiliza cualquier voz como nuevo comienzo en el que dos series disyuntivas intentan converger en vano. El movimiento tartamudea porque alcanza su límite; en las pausas, en los momentos de inmovilidad, cuando el bailarín se da cuenta de que el movimiento puede ceder a los hábitos, a los «noes» especificados en las condiciones.

El tartamudeo aparece como una idea poética en la creación de la danza anteriormente mencionada. El momento en que se crea el problema, capturado en la frase «¿puedes bailar una pregunta?», podría considerarse un descubrimiento, que corresponde a un tercer tipo de inferencia en la lógica; ni deducción, en donde un hecho específico se explica mediante una regla general, ni inducción, en donde una hipótesis es comprobada empíricamente en circunstancias particulares. Es el concepto de *abducción*, introducido por Charles Peirce como un tipo de razonamiento innecesario, lo que explica la invención de una nueva idea, una nueva hipótesis que tan solo debe evaluarse. Una nueva idea o hipótesis es aquello en lo que «encontramos alguna circunstancia muy curiosa, que podría explicarse por la suposición de que es el caso de una determinada regla general y, por consiguiente, adopta dicha suposición»<sup>10</sup>. La inferencia *abductiva* se resume en la siguiente fórmula lógica:

El hecho imprevisto, C, se observa;  
 Pero si A fuera verdad, C sería algo natural/obvio,  
 Por tanto, existen motivos para suponer que A es verdad.<sup>11</sup>

10 PEIRCE, C. S. (1992). *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, vol. 1, 1893-1913. Bloomington: Indiana University Press, p. 189.

11 PEIRCE, C. S. (1955). «Abduction and Induction». En Justus Buchler (ed.), *Philosophical Writings of Peirce*. Nueva York: Dover Publications, p. 151.

Por consiguiente, la hipótesis debe ser «contemplada» o, en otras palabras, interrogada o comprobada mediante la experimentación<sup>12</sup>. Mientras la consideremos una interrogación, no debemos temer al error. Hemos aceptado pensar dentro de los márgenes de la incertidumbre o la probabilidad, lo que implica un elemento de conjetura, predicción e incluso creencia. Hemos decidido especular, cuando la especulación podría significar conjeturar un determinado resultado sin contar con una prueba firme.

Aunque sigue siendo un concepto algo controvertido, la abducción de Peirce ha sido aceptada en filosofía como una inferencia empleada con frecuencia, de una forma u otra, tanto en el razonamiento diario como en el científico. Mi aportación aquí no pretende ser reveladora para la creación artística, más bien, con prudencia, recorro a la abducción para separar la poética de la razón instrumental que hoy en día encontramos en el discurso artístico. El razonamiento *abductivo* permite una cierta imaginación y ficción, que puede desenredar lo posible de lo factible. Con esto me estoy refiriendo a lo que comenté en el argumento anterior como mercantilización de la teoría, degradada a medio mediante el cual legitimar intelectualmente una obra de arte.

En el legado de la filosofía racionalista, la imaginación es un tipo inapropiado de conocimiento, también conocido como fingimiento o simulación de saber. Desde mi punto de vista, el fingimiento está estrechamente relacionado con la abducción y, por tanto, merece nuestra atención. En una lectura un tanto infiel de Spinoza, el filósofo británico Christopher Norris indica que las ficciones que son producto de la imaginación deberían considerarse expresiones de una capacidad mental positiva: la capacidad de fingir<sup>13</sup>. No fingimos sobre lo que sabemos que es verdad o sobre lo que sabemos que es falso, sino sobre lo que ignoramos.

El fingimiento es inversamente proporcional a la comprensión, pero mientras lo tratemos como una ayuda más que como un sustituto de la misma, es un punto de acceso a la verdad. Reformular la imaginación como «fingimiento» quizá introduzca un enfoque útil para el conocimiento específico que los artistas producen con su investigación. Por tanto, el fingimiento podría significar «simular» o «fingir saber», mientras que se es consciente de la condición «como-si» que enmarca el valor cognitivo de tal conocimiento: los artistas fingen porque no poseen un conocimiento correcto de los conceptos que imaginan. Crean conceptos a partir de la imaginación, que desdibujan el límite entre ser afectados y actuar únicamente a partir de la mente.

---

12 «La operación de probar una hipótesis por experimento, que consiste en comentar que, si es verdad, las observaciones realizadas bajo determinadas condiciones deberían conllevar determinados resultados, y por tanto provocar que dichas condiciones se cumplan, y hacer notar los resultados y, si son favorables, prolongar una determinada confianza a la hipótesis, es lo que yo llamo inducción» PEIRCE, C. S., op. cit. 1955, p. 152.

13 NORRIS, CH., (1991). *Spinoza and the Origins of Critical Theory*. Oxford (Reino Unido) y Cambridge (Estados Unidos): Basil Blackwell.

### 3 La danza atravesada por la poesía

Resulta más que sintomático descubrir que un poema se utilizara como entrada para dos bailarines que buscaban plantear un problema (en *Weak Dance Strong Questions*). A medida que elaboro estos argumentos para situar la poética por encima de la praxis, me doy cuenta de cómo un uso poético del lenguaje natural emerge nuevamente en la actuación y la danza. La historia de las prácticas artísticas experimentales en la música, el arte visual y la performance en el siglo xx se ha visto frecuentemente enfatizada por manifestaciones poco convencionales de escritura poética, sonido y poesía visual, declaraciones conceptuales formuladas en lenguaje poético, partituras que no solo necesitan ser interpretadas, sino que podrían ser leídas como poemas, etc.

De la amplia gama de funciones que adaptaron, lo que resultaría de interés aquí son esos momentos en los que la poesía «perforó» allí donde no se esperaba<sup>14</sup>. Por «perforar» me refiero de nuevo a una noción poética, un término que el artista esloveno Janez Janša<sup>15</sup> acuñó para describir el estatus que la danza moderna poseía en Yugoslavia. Durante los regímenes comunistas en Europa del Este, la danza no gozaba de un estatus institucional. Únicamente el folclore, el *ballet* y las marchas militares se consideraban expresiones de movimiento similares a la danza en el socialismo que la historia occidental de la danza certificaba, confirmando su controvertida afirmación de que la danza moderna era el legado de la democracia del siglo xx nacida en América. Pero la danza estaba presente todo el tiempo, emergiendo en aquellas áreas de experimentos neovanguardistas (artes visuales, *happenings*, *performace*, música experimental) que lo permitieron<sup>16</sup>.

Por medio de un movimiento opuesto, ahora somos testigos de la poesía perforando la danza contemporánea y no se trata de una moda pasajera, o de una novedad, una expresión estéticamente unificada. La coreógrafa y artista noruega Mette Edvardsen crea una actuación concebida como una «biblioteca de libros vivos». En su trabajo titulado *Time Has Fallen Asleep in the Afternoon Sunshine* (desde 2010), un grupo de personas (no necesariamente artistas profesionales) memorizan

---

14 He aquí unos ejemplos: el comentario irónico que actúa como *détournement* a partir de las instrucciones interpretativas en las notas de piano de Erik Satie; los actos de habla de John Cage en sus conferencias de representación compuestas por el método utilizado para sus obras musicales, incluyendo la famosa afirmación «no tengo nada que decir, lo estoy diciendo, y eso es poesía, tal y como la necesito» (*Lecture on Nothing*, 1961); la idiosincrasia conceptual en la obra de Marcel Broodthaers. Estos se han convertido casi en ejemplos canónicos de recursos para la poesía como medios de articulación de una posición distintiva y que generalmente plantea un problema en una disciplina artística: planteamiento de preguntas de Satie.

15 Un diálogo con Aldo Milohnić, Goran Sergej Pristaš y Bojana Kunst.

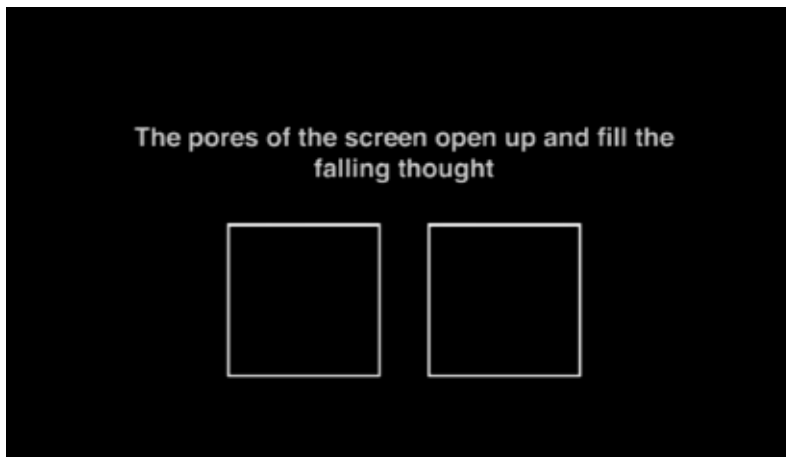
16 El ejemplo famoso es *Pupilija, Papa Pupilo, and the Pupilčeks*, una representación creada por el grupo de poetas esloveno Pupilija Ferkeverk, en donde la danza y el movimiento físico se convirtieron en un manifiesto en los años sesenta, o los experimentos teatrales de *Kugla Glumište* y Milana Broš en Croacia en los setenta, o las piezas de arte en vivo de Katalin Ladik en Serbia en los años ochenta.



un libro elegido por ellos, y se «preparan para ser consultados por el visitante», que será el espectador de su actuación narrada, que tiene lugar donde convenga; en una biblioteca, una cafetería, un parque o un patio (donde tuve el placer de escuchar la obra *Bartleby*, de Herman Melville, representada por Kristien van den Brande en 2012, durante el festival In-Presentable, Madrid). Edvardsen escribe en su nota de autor: «Los libros se leen para recordar y se escriben para olvidar». Memorizar un libro o, más poéticamente, «aprenderse un libro de memoria» es, en cierto modo, reescribir dicho libro. En el proceso de memorización, el lector/lectora se pone, por un momento en el lugar del *escritor*, o más bien se *convierte en el libro*. El visitante/espectador entrega su fe al *libro* que se ve obligado a escuchar, el cual puede equivocarse o tartamudear cuando falla la memoria, o ser reeditado en la imaginación del ejecutante. La idea de rescatar la ficción a partir de la sociedad distópica futurista que lo censura (en la película *Fahrenheit 451* de François Truffaut) recobra importancia hoy en día cuando recibimos nuestras raciones diarias de ficción con mayor frecuencia a través de las series de televisión que vemos en las pantallas del ordenador que por el esfuerzo solitario de escoger un libro para leer o que por asistir a las salas de cine de autor. La literatura quizá quede relegada a un género endémico de ficción.

«Los poros de la pantalla se abren y llenan el pensamiento decreciente.»

Captura de pantalla de la performance *Sixteen Candles* (Dieciséis velas) de Bryana Fritz y Christoffer Schieche, 8 de octubre de 2015, BUDA, Kortrijk.



Podría decirse que los «libros performativos» de Edvardsen se han convertido en figuras corpóreas de literatura. En la obra de otra noruega, la bailarina y poeta Janne-Camilla Lyster, la poesía crea un guion coreográfico. En *Escape and Transformation* (2015), se les da a cinco bailarines un poema, compuesto en varias partes con una determinada duración. Cada bailarín «lee» el poema de manera

individual, aprendiéndoselo de memoria y traduciendo el texto que ha internalizado en movimiento. No se asigna ninguna relación mimética entre los movimientos y las palabras; cada bailarín mantiene autonomía y discreción para dar forma al lenguaje del movimiento de su propia materialización. El resultado son cinco capas simultáneas, como cinco voces o partes de una densa composición polifónica. A nosotros, la audiencia, se nos proporciona el poema para que lo leamos si nos interesa. Lo que normalmente permanece como una oculta dimensión implícita de la manera de actuar del bailarín, es ahora desentrañado en la voz del poema: una transfiguración poética de imágenes, palabras, sonidos, pensamientos, que los bailarines utilizan como prótesis imaginarias de sus movimientos, es sugerido. Una cualidad distintiva de este escrito en cuanto poesía es que aparece en tropos, combinando una compleja experiencia interior de cosas relativas al cuerpo (partes, órganos, tejidos, fluidos, sensaciones, etc.) y objetos incorpóreos y verbos que indican movimiento.

you are dialled-up from deep inside the chest, you are dialled-up from the gut, you are dialled. you are dialled-up from the silent, meaty beast that hangs from you, that hangs from your bones. what do you want? it's me, yeah, hey, it's me, too. what! I see

further than my eyes, you can count on it. I thought this was going to be about silence, but it only amounts to noise, an anatomically landscaped noise, a noise of skin and teeth. you forgot the hair. the hair is gathered in one place.

the white bone mass that slides and slides through the room, creeping into a long, narrow, old sack, you arrange yourself mildly bewitched, deep inside it. at the bottom of the sack. then the sack's surface resembles a wrinkled arm, you are the only - and malleable - knuckle. in the mouth of the sack you arrange yourself, mirrored, mildly bewitched. death scares you, but only in moments that come like short body-coughs.

«Eres llamado desde el interior de tu pecho, eres llamado desde las entrañas, eres sintonizado. Eres llamado desde el silencio, la bestia rolliza que cuelga de ti, que cuelga de tus huesos. ¿Qué quieres? Soy yo, sí, jeh! Soy yo, también. ¡Qué! Veo más allá que mis ojos, puedes contar con ello. Pensaba que esto iba a ir sobre el silencio, pero se trata solo de ruido, un ruido anatómicamente camuflado, un ruido de la piel y los dientes. Olvidaste el pelo. El pelo se congrega en un sitio.»

PASAJE 1 del guion coreográfico *Escape and Transformation* (Escape y transformación) de la performance de Janne-Camilla Lyster (cortesía de la artista).

«La masa de hueso blanco que se desliza y desliza por la habitación, arrastrándose hasta un viejo saco largo y estrecho, te acomodas medio embrujado, bien dentro de él, en el fondo del saco. Luego la superficie del saco se asemeja a la de un brazo arrugado, tú eres el único — y moldeable — nudillo. En la apertura del saco te acomodas, reflejado, medio embrujado, la muerte te asusta, pero solamente por momentos que surgen como pequeñas toses corporales.»

PASAJE 2 del guion coreográfico *Escape and Transformation* (Escape y transformación) de la performance de Janne-Camilla Lyster (cortesía de la artista).

Dicha poesía refleja la catacresis, una figura estilística de origen griego que designa un error semántico o un mal uso necesario del lenguaje que normalmente implica cruzar límites categóricos con las palabras pues, si no, no habría una expresión «propia». Los casos más habituales en el lenguaje diario unen un elemento animado corporal con un objeto inanimado (la pata de una mesa, el ala de un avión, etc.). Andrew Hewitt, teórico literario americano que escribe sobre coreografía social, utiliza la catacresis, según el pensamiento de Jacques Derrida en cuanto a la inconclusión de significado e inestabilidad de las metáforas, para mostrar que el lenguaje natural no solo refleja el movimiento de la danza por medio de una metáfora imprecisa; en su lugar, hace existente su referente (la danza), tal y como ocurre aquí: las extrañas, detalladas y poéticas conjunciones de los cuerpos, las acciones y los atributos generan una imaginación del movimiento que va más allá de las categorías específicas y representativas de la danza<sup>17</sup>. Se invita a los bailarines a que infieran y «finjan» «de manera abductiva», es decir, a que inventen los movimientos invocados por los desencadenantes poéticos de la imaginación. La audiencia también se ve obligada a centrarse en lo opaco y lo ambiguo para reajustar su atención a algo similar a la escucha, percibiendo los detalles a través del tiempo, a pesar de la prevalencia de la vista.

#### 4 Heteronomía/autonomía poética: un modo de acción, un modo de producción

He elegido hablar de lo que el uso poético del lenguaje provoca en la danza, la coreografía y la actuación. La *perforación* era la noción poética utilizada para esclarecer la situación de un descubrimiento, la solución de una falta o la imposibilidad de renovar la imaginación conceptual más allá de la comprensión, arraigada en la interpretación teórica legitimadora de una obra de arte. Lo que falta por evaluar son los modos de acción y de producción que la poesía permite, no solo para la danza y la actuación (como en los casos comentados hasta ahora), sino como marco de una obra de arte que no se encuadra de manera específica en una disciplina artística.

Tal es el trabajo del artista francés Franck Leibovici, que introdujo el término *document poétique* (documento poético) para una variedad de modos de presentación textual<sup>18</sup>. El campo de investigación de Leibovici son los conflictos de baja intensidad (conflictos sin resolver y prolongados, guerrillas asimétricas fragmentadas), que existen como información masiva de maneras inaccesibles para el

17 HEWITT, A. (2007). *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham, Carolina del Sur: Duke University Press.

18 LEIBOVICI, F. (2008). *Document poétique*. París: Al Dante.

público. Su enfoque trata de utilizar varios modos de clasificación, transcripción y *re-descripción* para traducir estos materiales en textos o notas de actuación. Por ello, la conferencia de Colin Powell en las Naciones Unidas sobre la prueba de la existencia de armas de destrucción masiva en Irak o los testimonios en la Corte Penal Internacional de La Haya, transcritos en el idioma original de los testigos (y no solo los idiomas de la propia corte), son vueltos a describir como textos que ofrecen en sí un nuevo tipo de conocimiento, una «tecnología intelectual» concebida entre la poesía, las ciencias sociales y la política. La representación del documento poético (como una ópera, un libro, una instalación, etc.) promueve un tipo de heteronomía, en donde el documento muestra cómo se comporta tanto en un entorno sensitivo al contexto o sin contexto, es decir, desplazado. Como el documento poético enfatiza el sometimiento de los materiales a las distintas leyes, al mismo tiempo, se ofrece como instrumento de fabricación de la realidad. El modo de acción de dichos documentos poéticos puede volverse político, por ejemplo como en el caso de una investigación pormenorizada de los asesinatos en masa en una aldea del Congo (el título del documento poético de Leibovici, *Bogoro*), donde el texto está en suajili, lo que permite que este circule por el Congo, pues allí los documentos de la Corte Penal Internacional no son difundidos. Por ello, el documento poético proporciona la oportunidad de intervenir en la esfera política de un determinado contexto.

Desde el punto de vista económico de la producción, el recurso de la poesía es más significativo. A menudo se ha dicho que la poesía se encuentra en el nivel más bajo de la cadena alimenticia, tal y como dice una famosa expresión. Como modo de producción, es barato, pues requiere un mínimo de medios, casi siempre algo tan pequeño como una máquina de escribir, que es menos costoso que contratar espacios y cuerpos. «Los poros de la pantalla se abren y llenan el pensamiento decreciente», susurra la voz de la bailarina y coreógrafa americana Bryana Fritz en su actuación *Sixteen Candles*. No querría arriesgarme a que se malinterprete que defienda demagógicamente la perogrullada de que cuanto más vacío está el estómago más creatividad hay. Pero se puede aprender una cosa de la situación en la que los artistas buscan la poesía para separar su trabajo de las normas estéticas y los contratos económicos vinculados con sus medios específicos. La conclusión es un aumento del pensamiento incierto, especulativo, innecesario («abductivo»), así como expresiones opacas y heterónomas. Tal y como la comisaria, activista cultural y escritora belga Laurence Rassel me dijo, la poética significa (en mayor o menor medida, de manera intensiva o de forma imperceptible, añadiría) que *puede que* ocurra. Por tanto, nuestro deseo es intentar desentrañar la poética como un pensamiento productivo que impulsa y da cuenta de dicho potencial.

I would like to begin by observing a peculiar fact. Nowadays, many more concepts of philosophy and critical theory can be found in art than there are artistic ideas or tropes feeding back into the philosopher's Imaginary. The paradox is that the eloquent overuse of notions such as "body-without-organs" (BwO) by artists today overlooks the indebtedness of those artists' favourite philosopher (Gilles Deleuze) to an artist (Antonin Artaud) in this glaring example. My interest is not to restore the legitimacy of art discourse proper and "pure," a stance that would be hard to defend. Rather, I am compelled to ask what has happened to the conceptual imagination of artists today? Does the fact that philosophy and critical theory enjoy the status of intellectual authority in matters of art mean that artists, in spite of their linguistic proficiency and excellence in self-reflectiveness, lack conceptual imagination? The claim remains recklessly general unless we limit and define the sense of our question. That is, we might have to address the problem from a historical-materialistic account of the conjuncture in which contemporary art is produced today.<sup>1</sup>

## 1 Praxis overall, or anti-production

Coming out of an excessively professionalised art education, artists are trained to communicate and manage the conditions of their production (funding), as well as the reception of their work on the institutional market, outside of which, they are taught, their art does not exist, that is, does not appear in public. "An artist who cannot speak English is no artist" (Mladen Stilinović, 1994). A large amount of artistic writing takes the form of applications and post hoc reports for subsidies, and of course, also emails to curators and programmers in which one exercises persuasive expression. The purpose of this substantial textual production has recalibrated the art discourse by instrumental reason, whereby transparency, accountability, and what is arguably deemed social usefulness, are prominent criteria that shape artistic procedures and reflection

---

1 Fredric Jameson has argued that theory, which supplanted philosophy in the twentieth century, represents another characteristic superstructural development of late capitalism, whose dynamic of expansion could be described as "imperialist": "the supplanting of one language by another" by disciplines appropriating and translating one theory after another. He also compares the language of theory with "language police": a "search and destroy mission" of any affirmative positions, ruled out as ideological. F. Jameson, "Symptoms of Theory or Symptoms for Theory?" *Critical Inquiry*, vol. 30, no.2 (winter 2004): 403–8. Obtained from <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1315975.files/The%20Gathering/Jameson%20-%20Symptoms%20of%20Theory.pdf>.

upon them.<sup>2</sup> But we must be wary of a harsh criticism of artists, who are not alone in the business of internalising the capitalist demands of production. It is also thanks to the recent curatorial and performative turns conjoint that art institutions adapt to the moods of experience economy, which is reflected, in particular, in the curatorial term “participation.” As the Croatian dramaturge and theatre-maker Goran Sergej Pristaš has argued, the mandate of cultural institutions is no longer to produce a work of art in order for a public to valorise it, but rather to reproduce consumer relations with a work of art, to reproduce and exchange its valorisation through performatively monitored participation of the visitors.<sup>3</sup> This process is paralleled with the transformation of artistic work into praxis, whereby artistic labour is extended, atomised, and dispersed in a variety of activities in which the artist manifests his/her will. These purportedly free, yet commodified activities are often presented under the paradigm of art as research and education: lectures, workshops, encounters, methodological exchanges, residencies, etc., a familiar rhythm of fragmentation and subsumptions of life under work, that is, the all-encompassing term *artistic praxis*.<sup>4</sup> In all this little time is left for the artist to actually engage with his/her art, Pristaš concludes. To do that, the artist must endorse (and perfect) laziness, as Stilinović’s *Praise of Laziness* recommends in an emphatic annihilation of capitalist production and the institutional market.<sup>5</sup> Laziness emerges as a notion of poetics for Stilinović (but also in Kazimir Maljevič and Marcel Duchamp, whom he draws upon), or as a condition for poetics, understood as an engagement with the principles of production (*poiesis*).

Let me pause here for a moment to reformulate the problem. According to Aristotle’s classification, *poiesis* is one of the three categories of human activity. It is *poietikai technai* which designates the art of making, forming, and composing, or production, in difference to, on the one hand, *praktikai technai*, which refers to activity without an end or product, carried out to have an effect in public, hence, as a performing art or as the political life of citizens. On the other hand, poetics is also distinguished from *teoretikai technai*, which signifies investigation, or theory, thus opposed to practice. However, this distinction can barely be maintained anymore, as the term of practice has been

---

2 I have argued elsewhere that procedural knowledge characterizes the modus operandi of artists in neoliberal capitalism (see “Social Choreography” in *Public Sphere by Performance*).

3 See CVEJIĆ, B. “Notes for a Society of Performance” in *Composing Differences*, ed. Virginie Bobin (Paris: Presses du réel, forthcoming).

4 SERGEJ PRISTAŠ, G. “Monetization” (*TkH* vol. 23, forthcoming).

5 Stilinović writes: “Artists from the East were lazy and poor because in the East, that entire system of insignificant factors did not exist. Therefore, they had enough time to concentrate on art and laziness. Even when they did produce art, they knew it was in vain, it was nothing.” He concludes *Praise of Laziness* (1993) with two quotes about work: “Work is a disease (Karl Marx). Work is a shame (Vlado Martek).”

broadened to such an extent that it incorporates both poetics and theory.<sup>6</sup> Moreover, the discourse on artistic practice has cannibalised poetics, emptying it of thought concerning what the product of artistic activity is, what it means, how its principles might become instruments to look past art into society. Instead, practice today enfolds everything into itself, mixing the public and the private, work and life, activity and its product into the self-performance of the artist. In the last instance, practice becomes an ever blander notion, signalling artists' quest for continuity of atomised labour, for dwelling in art which might bridge the gaps between dispersed activities. We might also regard artistic practice today as anti-production (Pristaš), for it incorporates distribution and consumption and turns into the production of subjectivity (of the artist, but also of the public), or rather, conversely, into a performative consumption of abilities, the human "capital" actualised in these manifold activities.

So, to underline our first argument in favour of poetics: if we return to our first example, the Deleuzian-Artaudian trope, BwO cannot be relegated to an artistic technical procedure, nor does it have an image of the human body. Rather, it is a poetical notion that surfaces as a principle of a non-organic intensive process of production based on desire. It can account for the way that a collective transforms itself, or for the syntax of a poem as well. Its power lies in the thought that parallels, is adequate, but not equal to action and practice.

## 2 Expression, abduction, and feigning

There is a definition of poetics that we must brush aside on our way to discerning the kind of thought that poetics, as I consider it here, yields. Stemming from the study of poetry, poetics was considered for a long time to be normative – as in the post-Renaissance treatises which, after the Latin version of Aristotle's *Ars poetica*, prescribed stylistic conventions of literary genres. Thanks to French structuralism, poetics was resuscitated, with a new advantage, into literary criticism: its analysis of the deep structure of a text mediates between its immanent properties and the transcendent views of its critical interpretation. In a slight modification of that notion, poetics *expresses* how an artwork arises, comes into being, and is thought. I propose to view it through the principle of expression, whereby expression here embraces both the way things come to be in reality, and the way they are perceived and known in thought, since the act of thinking something is the same act that produces it and the means by which it comes to be.

---

6 "Agamben made an important point in this respect when he noticed that, in the modern Western world, all human doing began to be perceived as practice—but now is conceived as a productive activity. In this process, the meaning of praxis was not only broadened to such an extent that it became a general term for all human activities; it went through a complete transformation to the point that it started to signify a manifestation of the human being's will and vital impulse, along with the concrete effects thereof." CVEJIĆ B. and VUJANOVIĆ A. , *Public Sphere by Performance* (Berlin: b\_books, 2012), 136.

Expression devises a relationship between sensibility and thought, which remains problematic, based on a non-causal parallelism between thinking and acting.<sup>7</sup> Therefore, expression is a logic opposed to representation; it is a certain way of thinking and forming ideas outside of the analogy and eminence that govern (transcendental) relations of agreement between the idea and the object. It is the thought that forces a practical path in which ideas, in the form of problems and compositions, arise in parallel, non-causal correspondence. The probing of this path requires time to be inserted into the construction of the problem, doubled by a sensorial and affective experience of an experiment parallel to the thought. This time could be regarded as a time of unlearning or ungrounding the knowledge of possibilities that reproduce rather than create new thoughts, images, movements, bodies, sounds, and their relations. Such learning implies “violent” training without a general method, but with a dedication to the problem that, as Deleuze describes, “demand[s] the very transformation of our body and our language.”<sup>8</sup> The French choreographer Xavier Le Roy explicitly refers to learning as the process of removing habit under the construction of constraints:

I always worked with constructing constraints in order to produce “new” movement or to transform the perception of the body in a situation. What can you do when you cannot do this or that; you have to look for another way, and you have to go around habits. In a way, it’s making things difficult in order to explore ways outside the power of habits.<sup>9</sup>

To demonstrate the thought born in expression, I will briefly unpack a case of a creation of a performance, *Weak Dance Strong Questions* (2001). The duet made and performed by a dancer and choreographer, Jonathan Burrows, and a theatre director without professional dance training, Jan Ritsema, was determined by the initial constraint of improvisation (since the “non-dancer” was not capable of repeating a movement). However, it was not a sufficient departure point for the two to begin to move together: an idea about movement that would determine how, where, when, and why they were to dance still had to be invented. The idea slowly began to emerge in discussions, during which a poem, *Burnt Norton* from T. S. Eliot’s *Four Quartets*, echoed:

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;  
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,

---

7 This claim draws on the Spinozist univocity of being, an immanentist ontology that posits an absolute power of thinking and of acting (doing, making, etc.) as autonomous and equal on the same plane. Immanence is like the movement of a vertigo, as Cull has put it (*Theatres of Immanence*, Basingstoke and New York: Palgrave, 2013, 12–13), that ceaselessly produces processes which interfere with one another: processes of thought, sensibility, imagination, physical movement, attention, and so on.

8 DELEUZE, G. (1994) *Difference and Repetition*. (London and New York: Continuum.), 192.

9 From a conversation with Le Roy, 2009.



But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,  
 Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,  
 Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,  
 There would be no dance, and there is only the dance

The poem *Burnt Norton* lent the notion of a movement “neither from nor towards”: the thought of a dance for which they could not envisage a possible movement because it addressed the unconcrete nature of time that they could not grasp through movement. Movement outside of time was impossible to think, and this impossibility forced them to eliminate all possibilities they could rely on in improvisation. In other words, the fantasy of movement that has neither spatial nor temporal structure, a movement that internalises “the still point,” created – a problem. The problem led *Weak Dance Strong Questions* to diverge from improvisation, when conceived as an exploration of the conditions of possible movement based on the capabilities of dancers. The formulation of the problem began when Burrows asked Ritsema, “can you dance a question?”

We can dispense here with the technical details about the terms and rules of dancing that these artists invented in order to be able to dance and question movement by movement itself, for my interest here is to examine their thought. Burrows observes that the process of questioning led to such a short time of thought or expression to the extent “that we were almost dealing with interruptions only.” The two contrary desires – to move and yet not produce a cognizable movement – constitute the paradox as a matter of disequilibrium between, on the one hand, the possibilities that have to be eliminated or “forgotten”, and, on the other, dancing in a state of questioning. Thus it results in a special syntax comprised of “stutterances” – utterances that are cut before they can develop into a sequence comparable to a phrase. Each utterance appears like a new beginning and thus affirms the power of beginning and beginning again. What does it mean exactly to stammer in movement, to become a stutterer in dance in the case of *Weak Dance Strong Questions*? It implies a disjunction between the times of thinking and moving, whereby the problem of dancing and questioning are two divergent series. Although they must run parallel, they also try to interfere with each other without ever achieving the equation *movement = question*. This destabilises every utterance as a new beginning in which two disjunct series attempt to converge in vain. Movement stutters because it reaches its limit – in the stops, in the moments of stillness, when the dancer realises that the movement may yield to the habits, “the do nots” specified by the terms and conditions.

“Stuttering” appears as a poetical idea in the creation of the aforementioned dance. The moment of creating the problem, captured in the phrase “can you dance a question?” could be regarded as one of discovery, which corresponds to a third kind of inference in logic, neither deduction, where a particular fact is explained by a general rule, nor induction, where a hypothesis is empirically tested on particular instances.

It is *abduction* that Charles Peirce introduced as a non-necessary type of reasoning, which explains the invention of a new idea, a new hypothesis that will only have to be assessed. A new idea or hypothesis “is where we find some very curious circumstance, which would be explained by the supposition that it was the case of a certain general rule, and thereupon adopt that supposition.”<sup>10</sup> Abductive inference is summarised in the following logical formula:

The surprising fact, C, is observed;  
But if A were true, C would be a matter of course,  
Hence, there is reason to suspect that A is true.<sup>11</sup>

Then, the hypothesis must be “entertained,” or in other words, interrogated or probed by experiment.<sup>12</sup> As long as we consider it an interrogation, we need not fear error. We have agreed to think within uncertainty or probability, which involves an element of guesswork, prediction, even belief. We have resolved to speculate, where to speculate would mean to conjecture a certain outcome without having firm evidence.

Although it remains somewhat controversial, Peirce’s abduction has been accepted in philosophy as an inference frequently employed, in some form or other, both in everyday and in scientific reasoning. My inclusion of it here is not meant to be revelatory for artistic creation; rather, in a more cautious mood, I resort to abduction in order to divorce poetics from the instrumental reason that we nowadays find in artistic discourse. Abductive reasoning enables an amount of imagination and fiction, which might be capable of disentangling the possible from the feasible. I am referring here to what I discussed within the previous argument as the economisation of theory, degraded to the means of intellectually legitimising an artwork.

In the legacy of rationalist philosophy, imagination is an inadequate kind of knowledge, also called feigning, or pretending to know. In my view, feigning is a close relative of abduction and therefore merits our attention here. In a somewhat unfaithful reading of Spinoza, the British philosopher Christopher Norris suggests that fictions that are products of imagination ought to be considered as expressions of a positive mental capacity: the capacity to feign.<sup>13</sup> We feign not that which we know to be true or that which we know to be untrue, but that of which we are ignorant. Feigning is

---

10 PEIRCE, C. S. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Vol. 1, 1893–1913, (Bloomington: Indiana University Press, 1992), 189.

11 PEIRCE, C. S. (1955) “Abduction and Induction, in *Philosophical Writings of Peirce*, ed. Justus Buchler (New York: Dover Publications.), 151.

12 “The operation of testing a hypothesis by experiment, which consists in remarking that, if it is true, observations made under certain conditions ought to have certain results, and then causing those conditions to be fulfilled, and noting the results, and, if they are favourable, extending a certain confidence to the hypothesis, I call induction.” Peirce, 152.

13 NORRIS, C. (1991) *Spinoza and the Origins of Critical Theory*. Oxford (UK) and Cambridge (USA): Basil Blackwell.

inversely proportional to understanding, but as long as we treat it as an aid to, rather than as a substitute of, understanding, it is a point of access to truth. Rephrasing imagining into “feigning” might introduce a useful approach to the specific knowledge artists produce in their research. Feigning thus could mean “pretending” or “faking to know,” while being conscious of the “as-if” clause that frames the cognitive value of such knowledge: artists feign because they do not have a proper knowledge of the concepts they imagine. They produce concepts from imagination, which blurs the border between being affected and acting from the mind alone.

### 3 Poetry piercing dance

It is more than symptomatic to find that a poem acted as a cue for two dancers seeking to pose a problem (in *Weak Dance Strong Questions*). As I concoct these arguments to call forth poetics above praxis, I notice how a poetic use of natural language surfaces in performance and dance anew. The history of experimental art practices across music, visual arts, and performance in the twentieth century has been frequently punctuated with offbeat manifestations of poetic writing, sound, and visual poetry, conceptual statements formulated in poetic language, scores that need not only be performed but could be read as poems instead, and so on. From a wide range of functions that they accommodated, what might be of interest here are those moments in which poetry “pierced through” where it was not expected.<sup>14</sup> By “piercing through” I am invoking a poetic notion again, a term that the Slovene artist Janez Janša<sup>15</sup> coined to describe the status that modern dance had in Yugoslavia. During the communist regimes in Eastern Europe, dance was not granted institutional status. Only folklore, ballet, and military parades were the expressions of dance-like movement in socialism that the Western history of dance registered, confirming its contentious claim that modern dance was the legacy of twentieth-century democracy, born in America. But dance was present all along, emerging in those sites of neo-avant-garde experiments (visual arts, happenings and performance art, experimental music) that allowed it.<sup>16</sup>

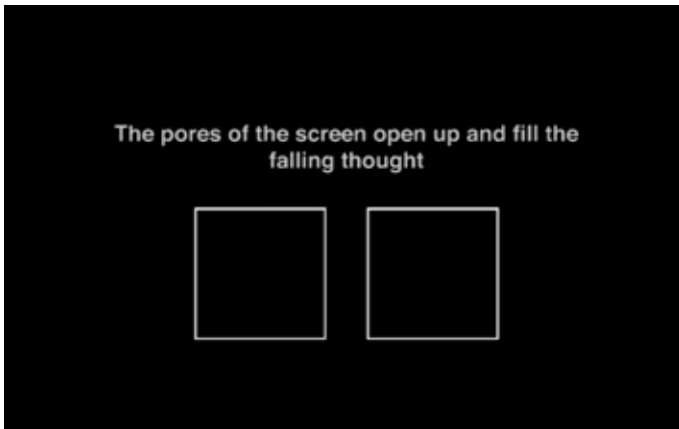
---

14 Here a few examples: the ironic commentary which acts as a détournement from interpretative instructions in Erik Satie’s piano scores; John Cage’s speech acts in his performance lectures composed by the method used for his musical works, including the famous statement “I have nothing to say, I am saying it, and that is poetry, as I need it” (“Lecture on Nothing” 1961); conceptual idiosyncrasy in Marcel Broodthaers’s work. These have become almost canonical examples of recourse to poetry as the means of articulating a distinctive, usually problem-posing position within an art discipline: Satie questioning.

15 In dialogue with Aldo Milohnić, Goran Sergej Pristaš, and Bojana Kunst.

16 The famous example is *Pupilija, Papa Pupilo, and the Pupilčeks*, a performance made by the Slovene poets’ collective Pupilija Ferkeverk, in which dance and physical movement became manifest in the 1960s, or the theatre experiments of *Kugla Glumište* and Milana Broš in Croatia in the 1970s, or the performance art pieces of Katalin Ladik in Serbia in the 1980s.

By way of an opposite movement, we are now witness to poetry piercing contemporary dance, and it is not a matter of a passing fad, or of a novel, aesthetically unified expression. The Norwegian choreographer and performer Mette Edvardsen creates a performance conceived as a “library collection of living books.” In her work titled *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* (since 2010), a group of people (not necessarily professional performers) memorise a book of their choice, and make themselves “ready to be consulted by a visitor,” who will be the spectator of their reciting performance that takes place wherever it is convenient, in a library, cafeteria, park, or courtyard, where I had the pleasure to listen to Herman Melville’s *Bartleby* performed by Kristien Van Den Brande (2012, during the festival In-Presentable, Madrid). Edvardsen writes in her author’s note: “*Books are read to remember and written to forget.*” To memorise a book, or more poetically “to learn a book by heart,” is, in a way, a rewriting of that book. In the process of memorising, the reader steps for a moment into the place of the *writer*, or rather he/she *is becoming the book*. The visitor/spectator surrenders her faith to the book she is bound to listen to, which may stumble and stutter when memory fails it, or be re-edited in the performer’s imagination. The idea of rescuing fiction from the dystopic futurist society that censors it – in François Truffaut’s *Fahrenheit 451* – regains urgency today when we receive our daily portions of fiction more through TV series consumed on laptop screens than by the solitary effort of picking a book to read or attending an auteur cinema screening. Literature might be relegated to an endemic genre of fiction.



Screenshot from the performance *Sixteen Candles* by Bryana Fritz and Christoffer Schieche, October 8, 2015, BUDA Kortrijk.

Edvardsen’s “performing books” could be said to have become the corporeal figures of literature. In the work of another Norwegian, the dancer and poet Janne-Camilla Lyster, poetry makes up a choreographic script. In *Escape and Transformation* (2015), five dancers are given a poem, composed in several parts timed with a certain duration. Each dancer “reads” the poem autonomously, saying it to herself by heart and translating the text that she has internalised into movement. No mimetic relationship is assigned between movements and words, each dancer keeps her autonomy and discretion of her own shaping of the movement language of her embodiment. The result is five simultaneous layers, like five voices or parts in a thick polyphonic composition. We the audience are given the poem to read at our convenience. What usually remains a concealed implicit dimension of dancers’ mode of performance, is now unravelled in the voice of the poem: a poetic transfiguration of images, words, sounds, thoughts, which dancers use as the imaginary prosthesis of their movements, is intimated. A distinctive quality of this writing qua poetry appears in tropes combining an intricate insider’s experience of bodily things (parts, organs, tissues, fluids, sensations, etc.) and incorporeal objects and verbs detailing movement.

EXCERPT 1 from the choreographic script *Escape and Transformation* for the eponymous performance by Janne-Camilla Lyster (courtesy of the artist)

you are dialled-up from deep inside the chest, you are dialled-up from the gut, you are dialled. you are dialled-up from the silent, meaty beast that hangs from you, that hangs from your bones. what do you want? it's me, yeah, hey, it's me, too. what! I see

further than my eyes, you can count on it. I thought this was going to be about silence, but it only amounts to noise, an anatomically landscaped noise, a noise of skin and teeth. you forgot the hair. the hair is gathered in one place.

EXCERPT 2 from the choreographic script *Escape and Transformation* for the eponymous performance by Janne-Camilla Lyster (courtesy of the artist)

the white bone mass that slides and slides through the room, creeping into a long, narrow, old sack, you arrange yourself mildly bewitched, deep inside it. at the bottom of the sack. then the sack's surface resembles a wrinkled arm, you are the only - and malleable - knuckle. in the mouth of the sack you arrange yourself, mirrored, mildly bewitched. death scares you, but only in moments that come like short body-coughs.

Such poetry reflects catachresis, originally the Greek stylistic figure that designates a semantic error or a necessary misuse of language, which often entails crossing categorical boundaries with words, because otherwise there would be no “proper” expression. Most common instances in everyday language conjoin an animate corporal element to an inanimate thing (leg of the table, wing of the airplane, etc.). The American literary theorist writing on social choreography, Andrew Hewitt, uses catachresis, in Jacques Derrida’s understanding of the incompleteness of meaning and instability of metaphors, to show that natural language does not only reflect dancing movement by way of an imprecise metaphor. Instead, it brings into being its referent (dance), just as here, the odd detailed poetic conjunctions of bodies, actions, and attributes generate an imagination of movement beyond specific representational categories of dance.<sup>17</sup> The dancers are invited to “abductively” infer about and “feign,” that is, invent, the movements invoked by the poetic triggers of imagination. The audience, too, is compelled to dwell in the opaque and ambiguous, to readjust their attention to something akin to listening, discerning detail through time, in spite of the prevalence of sight.

#### 4 Poetic heteronomy/autonomy: A mode of action, a production mode

I have chosen to speak about what a poetic use of language does to dance, choreography, and performance. *Piercing* was the poetical notion used to elucidate the situation of a breakthrough, resolution of a lack, or impossibility to renew conceptual imagination beyond recognition rooted in a legitimising theoretical interpretation of an artwork. What remains to be gauged are the modes of action and production that poetry affords, not only for dance and performance (as in the cases discussed until now), but as a frame of artwork that does not fall under the specification of one art discipline.

Such is the work of the French artist Franck Leibovici, who has introduced the term “document poétique” (poetic document) for a variety of modes of textual presentation.<sup>18</sup> The field of Leibovici’s investigation is low-intensity conflicts (unresolved and protracted conflicts, asymmetrical fragmented guerrilla wars), which exist as massive data in forms inaccessible to the public. His approach is to use various modes of classification, transcription, and re-description to render these materials into texts or performance scores. Thus, Colin Powell’s U.N. speech about the evidence of the existence of weapons of mass destruction in Iraq or testimonies at the International Criminal Court in The Hague, transcribed in the

---

17 HEWITT, A. (2007). *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement* (Durham, South Carolina: Duke University Press.).

18 LEIBOVICI, F. (2008). *Document poétique* (Paris: Al Dante.).

original language of the witnesses (and not the languages of the court itself only), are re-described as texts that offer themselves as a new kind of knowledge, an “intellectual technology” devised between poetry, social science, and politics. The performance of the poetic document (as an opera, book, installation, etc.) promotes a kind of heteronomy, where the document shows how it behaves both in a context-sensitive and context-free, that is, displaced, environment. As the poetic document underlines the subjection of materials to different laws, at the same time, it offers itself as an instrument of fabricating reality. The mode of action of such poetic documents can become political, as for instance in the case of an in-depth investigation of the mass killings in a village in Congo (the working title of Leibovici’s poetic document *Bogoro*), where the text is issued in Swahili, which allows it to circulate in Congo, where the documents of the International Criminal Court are not disseminated. Hence, the poetic document is given the opportunity to intervene in the public sphere of a certain context.

From the economic point of view of production, the recourse to poetry is rather meaningful. Poetry is often said to be at the lowest level of the food chain, as the famous expression has it. As a mode of production, it is cheap, requiring a minimum of ownership of means, often as little as a writing machine, which is less costly than hiring space and bodies. “The pores of the screen open up and fill the fallen thought,” the voice of the American dancer and choreographer Bryana Fritz whispers in her performance *Sixteen Candles*. I would not want to risk being misunderstood as demagogically defending the vulgar truism that there is more creativity the emptier the stomach is. But there is something to be learned from the situation in which artists seek out poetry to divorce their work from the aesthetic norms and economic contracts linked to their specific mediums. The upshot is an increase of uncertain, speculative, non-necessary (“abductive”) thought, as well as opaque and heteronomous expressions. As the Belgian curator, cultural activist, and writer, Laurence Rassel, told me, the poetic means (as much or as little, as intensive or as imperceptible, I would add) that it *might* happen. Our wish then is to try to unravel poetics as the productive kind of thought that drives and accounts for such potential.





Una enunciación sin enunciado<sup>1</sup>

## I

- 1 La palabra inglesa *performance* se vincula etimológicamente con el sustantivo *form*. Proveniría del neologismo francés *performer* aparecido hacia el 1300 por el influjo que la palabra francesa *forme* operó sobre la palabra, también francesa, *parfornir* o *parfournir* (hacer, completar, terminar), libre esta última de vínculos etimológicos con *forme*. En qué consistió el influjo que *forme*, derivada del latín *formare*, ejerció sobre *parfournir*, suscitando el neologismo francés *performer*, es algo que no se indica en los diccionarios. Sí señalan que el neologismo *performer*, infectado ya con el sustantivo *forme*, derivó al infinitivo inglés *perform* en medio del florecimiento de un habla anglofrancesa que tuvo lugar en Inglaterra a partir de la invasión y el reinado normando de la isla. Podemos especular respecto al influjo del sustantivo *forme* sobre *parfournir*, más que por la ausencia de fuentes etimológicas al respecto, por el sentido de uso que adoptó *performance* durante los ocho siglos que lleva de existencia<sup>2</sup>, propagándose su uso también a otros idiomas.
- 2 Tal sentido constatable en diccionarios de diversas lenguas, subordina la posibilidad de la performance al universo del enunciado, al sistema de normas lingüísticas que el enunciado, en cada caso, presupone y que la performance, en tanto enunciado, reitera e incorpora. Fuere cual fuere la performance de la que se trate, la de una máquina, un animal, un actor, un planeta, un cuadro colgado en la sala de espera, etc., su desempeño se dispone como un enunciado más en el teatro, el mundo de enunciados y normas que integra, acotando su posibilidad al horizonte diegético del caso. Solo como enunciado la performance se vuelve mundana, audible, viable, reconocible en el dispositivo correspondiente, incluida en tal o cual barrio de la escena, jerarquizada, racializada, repartida según un tipo. Por más singular que la performance se quiera, reiterará cada vez, entonces, la verosimilitud, los códigos de enunciación de

---

1 Este texto constituye, en parte, un comentario y una glosa a la *lógica de la sensación* de Gilles Deleuze, desarrollada principalmente en su libro *Francis Bacon, Lógica de la sensación* y en su curso *Pintura, el concepto de diagrama*.

2 Blánquez Fraile en su *Diccionario Latín/ Castellano* (Sopena, Barcelona, 1987) incluye el verbo *performo*, *performas*, *performare*, que traduce por *formar* (*formar entera, completamente*) refiriéndolo a un uso en Tertuliano (s. III a. C.). Lo cual ampliaría su trayectoria histórica de existencia. Pero Blánquez Fraile manifiesta dudas respecto a la referencia que sustenta lo que su mismo *Diccionario* sanciona.

la coyuntura correspondiente, coincidiendo así la instancia de la enunciación con la partitura del enunciado en el acople callado de una subordinación. «La mejor interfaz —escribe el artista visual Felipe Rivas— debe ser invisible al usuario [...] La ideología de la interfaz nos dice que esta debe ser clara y transparente. Que es solo una herramienta para que los usuarios logren sus fines, sus objetivos [...] ¿Cómo sabemos si estamos ante una buena interfaz? Por su grado de *usabilidad* [...] El fin de la interfaz es ser cada vez menos ella misma y constituir un acoplamiento perfecto entre el usuario y la máquina, el canal que los convierte en uno».<sup>3</sup> La densa capa polimática y politécnica de enunciados vendría de tan lejos y a tan lejos llegaría en su expandida plasticidad, que parece ingenua, desmedida, la pretensión de suspenderla para moverse sin su mediación, aunque fuese solo un momento. «*Mi nombre es legión*, diría, navego en los más finos e infrafinos meollos del intercambio, y para qué decir en los accesos militantes que tratan de impugnarme. Nunca cedo. Desistida aquí reaparezco renovada en las fuerzas que me desplazan. Mientras va ejerciéndose mi destitución voy a la par reinstituyéndome en el nuevo estado de cosas. Mi poder ubicuo y persistente se explica, entre otras cosas, porque parasito siempre de cualquier tipo de articulación, partiendo de la del lenguaje, que antes de exteriorizarse en consignas proposicionales, ya se ha dispuesto invisiblemente como gramática normalizadora de cualquiera en la pluralidad de sus quehaceres y preocupaciones».<sup>4</sup>

- 3 (Des)aparecida, fetichizada en la articulación lingüística, la performance no solo dice, cuenta, narra, significa algo, hablándolos a muchos, informándolos, poniéndolos en forma, repasando la normatividad que ya en la articulación cotidiana del habla y del gesto circulaba a través de los cuerpos organizándolos en una pragmática de vida diaria a lo largo y ancho de la gestión estética de la vida.

Guste menos o guste más una *performance* dada, sea como sea se la impugne o celebre, todo ello será posible mientras reitera en algún grado la plasticidad normativa de lo enunciable, consiguiendo carta de ciudadanía en la misma proporción en que se encadena a su sintaxis.

Tal como la explican los diccionarios de idiomas, la performance estaría anticipada, mediada, contenida, repartida en la dialéctica del enunciado, reiterando su legislación, diciéndose, obrándose como consigna, un sustantivo, un adjetivo, encriptándose tras el celofán del discurso, sin dejarse ver al desnudo de mediaciones. Como si fuera posible algo al desnudo de las mediaciones lingüísticas que no fuera un mito más en medio de ellas. Cuestión que habla del señorío que sobre la performance ejerce la lingüística y del confinamiento del cuerpo en dicha articulación.

3 *Sobre pintura, interfaces y códigos QR*: [www.feliperivas.com](http://www.feliperivas.com)

4 Cf. BARTHES, R. (1996). *La lección inaugural*. México: Siglo XXI.

La empatía, la autoridad de un marco enunciativo, por lo demás, reside justo en la versatilidad retórica con que posibilita enunciar en su *manera* enunciados que enuncian incluso a contrapelo de su *manera*, obligándolos a realizar en ella los intentos de desandarla.

- 4 Hablamos hasta aquí de la performance subordinada al enunciado. Dos mil quinientos años de subordinación, sugiere Peter Greenaway, incluido el cine y sus «ciento treinta años de texto ilustrado, de realizadores siguiendo historias, tramas narrativas, no imágenes»<sup>5</sup>. Performances de primer grado, si puede decirse, inconmensurables, incluso en sueños, con el evento de una enunciación emancipada del enunciado, emancipada del mundo como *gigantesco arsenal* de enunciados, con un *happening* abierto no contra la anticipación lingüística, no contra la performance narrativa, ni en registro negativo alguno, sino desde otra parte, otras fuerzas, sin deuda alguna con el enunciado.
- 5 La subordinación al enunciado que ordinariamente cubre el uso de la palabra performance, pareciera englobar su posibilidad cabal; como si una performance que no sea a la vez performance de un enunciado, fuese lo imposible, lo impensable, lo impracticable; como si performance y performance de un enunciado, de una consigna, fueran la misma cosa; como si el horizonte lingüístico de articulación de la performance, fuese su horizonte de posibilidad sin más.

Históricamente «performance» se habría declinado, entonces, bajo el ritmo, la articulación, la estabilidad del enunciado, identificándose con la proposición. Se habría dispuesto bloqueada, inmunizada, incluso, al principio a-lingüístico al que modernistamente se la expuso, con Artaud, por ejemplo, como una «física del gesto absoluto [...] susurro animado y material anterior al lenguaje [...] anarquía formal [...] conflagración de sensaciones concentradas en las sombras o dobles [...] poesía concreta [...] vibración en muchos planos que no admite teoría [...] turbulencia basada en signos y no en palabras»<sup>6</sup>. Incondicionalidad del movimiento, devenir abierto antes del lenguaje como pura contingencia y variación continua.

## II

- 6 Sería un error, por lo mismo, entonces, creer que el pintor, el performer, inician su trabajo en medio de una superficie blanca y virgen. Antes de que comiencen, la tela, la pulsión incluso, está llena, historiada, palabreada. En ese lleno de enunciados, consignas y normas consiste la superficie, el, a priori, fáctico que puebla no solo la tela,

5 Entrevista con Philippe Barcinski: <https://www.youtube.com/watch?v=FXnMsiUw2Pw>

6 ARTAUD, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

sino también el cuerpo, la cabeza del performer, del pintor, del escritor, del *autor como productor*. Este, a priori, material que se le anticipa y pone por delante, y en medio de cuya envoltura táctil, asfixiante, escribe, recibe de Deleuze, pero también de Bacon, de Godard, de Duchamp y muchos otros, el nombre de clisé. Clisés como mediación inmediata y a la mano. Pero también clisés difícilmente avistables, gramáticas de finales que lejos de situarse en lo inmediato visible ante los ojos, constituyen los ojos, la compleja interfaz histórica invisible, a través de la cual miramos, o que mira a través de nosotros fabricando ese nosotros.

- 7 Si al pintor, si al escritor, al realizador, al performer, le cuesta trabajo comenzar, no es porque esté falto de ideas o se encuentre poco creativo, pobre de imaginación, en un lapso de sequía. Si desde hace mucho, los clisés disciplinan, controlan, hacen soberanía en su cuerpo, más que de creación, de lo que probablemente ande escaso el escritor sea de destrucción, de remoción (*brouillage*), como dice Bacon. Un pintor si efectivamente pinta, antes que pintar al pintar, destruye, desanda clisés, consignas, automatismos. Desanda el gusto, lo *ready-made*, ese cúmulo de prejuicios que, más que elegirlos él, lo han elegido y lo gobiernan, aunque por lo regular los experimente como propios y esteticos en ellos su autonomía.

Antes que pintar, el pintor, el escritor —si pinta, si escribe— escucha el tímpano que lo prearticula, lo tamborea, lo hace sonar, caer, destruye la oreja a través de ella misma. Porque es en medio y a través de los clisés, usándolos, abasteciéndolos, que podemos desandarlos, en cada caso, en la medida de lo posible.

- 8 Un escritor, un pintor, entonces, no se sienta a redundar de la mejor manera las reglas del arte, del mundo. Se sienta, en cada caso, a destruir el *médium* mismo, el mundo, el dispositivo en el que escribe el, a priori, material de lo ya hecho, lo *ready-made*, lo *ready to wear*, que además de situarse a sus espaldas como pasado, se le proyecta por delante como futuro. Las nociones mismas de «comienzo», de «autor», de «escritor», forman parte del cinematógrafo del enunciado que, dejando caer sus instantáneas del género y la especie, del sujeto y el predicado, del verbo, del complemento, constituye el elemento en que su escritura, su performance, habría de ejercitarse; elemento que la condiciona y contiene en la lluvia interminablemente policial de su redundancia. Y mientras más lúcida su escritura se disponga en relación al gigantesco columbario del clisé, más retrazado será su comienzo. A través de ese columbario ha de abrirse paso cualquiera que pretenda no simplemente ver desde unos ojos clisados, prescritos; sino que aspire a ver, también, a través de la clisadura, la clisación misma. Si el trabajo en pintura, en escritura, en música, en cine desde hace un tiempo se comprende como *post-producción* (Bourriaud)<sup>7</sup>, es porque las prácticas destructivas hace un tiempo asumieron también que no se puede destruir el clisé si no es usándolo en su desarmadura,

7 BOURRIAUD, N. (2004). *Post producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

desobrándolo al repetirlo, volviéndolo visible. Así, el pintor, el autor como productor, en la coacción misma de las reglas que lo subsumen, afirmará una revuelta, una *stásis* o guerra civil de la performance contra el enunciado, en el enunciado —no habría otro medio que no sea el del enunciado— pero desde otras fuerzas.

Por esta misma exigencia de no abastecer meramente la densa y plástica capa de mediaciones que pragmáticamente expandida prearticula el mundo de las ocupaciones y preocupaciones del escritor, del realizador, es que su abrirse paso escriturario será constitutivamente político, entendiendo por político el desobramiento y desgobierno del clisé. Desobramiento en el cual, más que escasear las palabras, sobran, se experimenta que sobran o sobreabundan consignadas por todas partes.

Es pueril, entonces, la idea de que el pintor, el escritor, el autor como productor, está delante de una superficie en la que podrá limpiamente intervenir desde un fuero interno (Deleuze). Tal interior no es más que un pliegue, un bolsillo en lo ya dado, inscrito en la densa superficie plural de los enunciados. Es pueril, por lo mismo, creer que el performer, en el circuito que sea, pertenece simplemente a la cultura, al templo, la vitrina iluminada, la que más, de la fábrica de la cultura. Si algo hace el performer al constituirse como tal en su performance, es destruir (Benjamin), catastrofear (Deleuze) la cultura, la monumentalidad de sus templos en la pluralidad de sus redes y circuitos.

- 9 Es ahí, en el pliegue de *tékhnē* y cuerpo que llamamos cultura, pliegue de gramáticas y multiplicidades, de *pulsión de muerte y el lazo social* (De Lauretis), donde estamos y tenemos que permanecer; ahí, en ese incurable *malestar en la cultura* o en la representación, asimilándonos a ella, a su *tékhnē*, en parte, pero rechazándola también en parte. «Toda una manera de integrarse y no integrarse que hace posible que en mayor o menor grado podamos vivir dentro y fuera de la cultura simultáneamente, lo cual da lugar a una especie de cultura de resistencia, activando un conjunto de técnicas de desvío y distorsión de los elementos culturales asimilados», como si las fuerzas que resisten a la politecnia no fueran lo suficientemente fuertes como para no ser atrapadas, en parte, por sus consignas; como si la plasticidad politécnica no fuera lo suficientemente elástica para reducir la corporalidad en su campo. Ese choque entre unas fuerzas resistentes no suficientemente fuertes y una politecnia insuficientemente elástica, es lo que Raúl Ruiz —a quien citamos y parafraseamos a lo largo de este párrafo— llama *estilema*, una especie de performance de segundo grado de la imagen que deforma o *a-forma*, en el choque, la articulación, volviendo visible la interfaz que subordina y las fuerzas insubordinantes. Performance de resistencia que no se reduce ni a los apetitos de una refundación cultural, ni al apetito de un andurrial simplemente fuera de la cultura. «Mi idea», insiste Ruiz, «es que las fuerzas de resistencia conforman un lenguaje no verbal [...] un conjunto de *estilemas* que no pueden ser descritos verbalmente, porque

han sido ellos los que han puesto en jaque la verbalidad, el logos, constituyendo un acontecimiento no verbal».

- 10 Por esta condición asfixiante en la que el pintor ha de abrirse paso, es que antes de pintar, «habrá de liberar el elemento mismo en que efectuará su pintura: el color» (Deleuze). El acto de pintar, entonces, ha de partir por fabricar, en cada caso, el elemento de tal acto. Y ha de fabricarlo en medio y a contrapelo del menú, la paleta predispuesta de colores que pueblan la tela y su cabeza. La fabricación primera del color, de su color, su bloque de pensamiento, abriéndose camino a través y a contrapelo del columbario clisado del color, habrá sido ya un inicio. Así cuando el pintor, el performer comienza a pintar, ya había comenzado al conseguir destrucción mediante el elemento indispensable de su movimiento. No solo había comenzado. En ese comienzo previo de abatimiento de clisés se encontraba ya avanzado en medio de su pintura, en medio de los borradores, muy próximo, a la vez, aunque de modo incierto, a la formulación, la cifra, la *cerámica*, la *figura*, que finalmente quedará, *el último borrador*, como dice Borges, por más efímero que sea en el caso del performer; el borrador que quedará, más que por decisión *por cansancio*, rigor de la fuerza del cansancio, su dictado; rigor del aburrimiento, muy cerca ahí del cansancio y que en su despliegue rizomático corroe cualquier institución.

El pintor pinta porque ya ha pintado. Y si ha pintado es porque en la batalla con el clisé, en la limpia de la tela, de su cabeza y en la inminencia de lograr el color o de fracasar en ello, se encuentra ya en medio de la pintura. «Pinta», en presente, entonces, porque «ya ha pintado», y ha pintado en la inminencia de conseguir lo que será el color, la cifra y a la vez la condición singular de su pintura. Temporalidad de la pintura que no remite ni a una actualidad o presente homogéneo, ni al tiempo lineal principio-medio-fin; sino más bien a una turbulencia, un *mosaico*, un diferencial de tiempo, un mosaico heterocrónico de instancias y materias en que el inicio, el medio y el resultado han perdido su estabilidad topológica, así como la pierden también los elementos de un guiso en cocción, cocción que los pone a variar constantemente de cualidad no sin el riesgo de ir al desastre, a la *grisalla*, como puede ocurrir con todo guiso.

Peligro del performer, no solo porque en su destrucción, lectura o escritura de segundo grado, choca con los sentidos comunes, las normatividades, los poderes plurales de la cotidianidad y de su expresión jurídica; peligro también de no pasar por la destrucción y suponerse emancipado por ella; peligro de hundirse en la destrucción y que nada salga de allí.

- 11 La escritura, decíamos, no solo ha de abrirse paso en y a través del medio que la prescribe. Tendría que liberar, ir liberando ella misma el elemento en que ha de iniciarse. Pero no conseguirá hacerlo si el movimiento iniciático, en vez de destruir,

metaforiza, edifica, en la paleta del color. Con el movimiento eslabonado de la metafóricidad (de un color a otro, de una forma o enunciado a otro) no se consigue más que redundancias novedosas, agitaciones interesantes en el modo de producción del imaginario; pero no singularidad, no variación de la cualidad, no devenir, metamorfosis. El movimiento metamórfico de la pintura, de la escritura, de la performance destructiva, no va metafóricamente de forma en forma en un proceso de formación, composición o recomposición de nuevas formas. Se interna, más bien, en un manierismo *a-formativo* (Hamacher), *perverformativo* (Derrida), en una *genealogía* hacia lo invisible de las fuerzas y su movimiento, en medio de su articulación narrativa, a contrapelo de ella, abasteciendo los poderes del clisé pero no sin interrumpirlos en la medida de lo posible (Benjamin). Una genealogía que trae genealogía por todos los bordes que con ella van resucitando continuamente como las partes sumergidas de un iceberg. Habría performances y performances, entonces, conjugándose bajo una homonimia en la que se vuelven sinónimas manifestaciones performáticas disyuntas, paralelas, no dialectizables.

### III

- 12 La performance destructiva o de segundo grado no ha de confundirse, en todo caso, con meras enunciaciones contra el enunciado. Porque para enunciar contra el enunciado se habrá tenido que adoptar el juego, la condición dialéctica del enunciado en su elasticidad.

No sería cosa de oponerse a la performance regulada por un guion, un libreto, un *theatron* o punto de vista que la precede, guía y controla. No se trataría de situarse contra, sino más bien en otra parte, otras fuerzas, otro palpito, otra instancia que la del enunciado. En el elemento, el instante, la multiplicidad, la contingencia, el acontecimiento afirmativo de una pura enunciación menos-enunciado, que no muere, no se estabiliza en el enunciado, y que persevera, se sostiene en el grado cero del discurso y la articulación, en el instante, la contingencia pura de un devenir que ni *viene de* ni *va a* palabra, aunque merodee a muchas sin establecerse en ninguna, insistiendo en la inminencia de un *bloque de sensaciones*, un *bouquet* que no se arruina como sabor. Performance sin ego, sin enemigo, por tanto, sin oposición ni dualismo. Evento afirmativo que variando continuamente su cualidad, hace sin obra, deshace, desobra el teatro, la ópera-mundo del caso. Lejos del *cómo hacer cosas con palabras*<sup>8</sup> de Austin, entonces, a la zaga más bien de la crueldad (*cruauté*) de Artaud, del cómo hacer sin hablar, sin enunciar, sin posar, sin actuar; del cómo no decir, no hacer al hacer en medio de la redundancia de lo ya dicho, *lo ya hecho* (*ready-made*), en la profesión de fe de

8 AUSTIN, J. (1962). *How to Do Things With Words*. Oxford: Oxford University Press.

una *desterritorialización absoluta* (Deleuze), sin condición, una respiración, un *verdadero estado de excepción* (Benjamin), una revolución al fin sin mundo en medio del mundo, «lo que yo buscaba hacia 1918 junto con otros como yo: salir del mundo como se entra en el mundo, pues en el mundo, en la palabra, no somos»<sup>9</sup>.

- 13 Performance de segundo grado, esta cuyo asunto no es el de la forma, sino *el de las fuerzas sin forma* que invisibles por sí mismas se vuelven visibles cuando sacuden, torsionan la forma, la *deforman*, la ponen fuera de sí, no en una descomposición/recomposición, sino en una metamorfosis cuya fuerza varía continuamente sin llegar a forma. Deformación, manierismo, amaneramiento no actoral de la performance como lugar de las fuerzas en la *huelga general* de las formas (Bataille, Benjamin), en la mutancia y nomadía de lo aformativo.
- 14 Performance de segundo grado, condición de la primera, instituida esta en la captura, el bloqueo, de la segunda. Pliegue coextensivo de ambas, más bien, en un diferencial que ora articula, asfixia y gobierna; ora desobra, desestabiliza, se fuga conjuntivamente (*y, y, y, y...*) sin estabilizarse en un «es»; conjunción a la que le es imprescindible no detenerse, sino más bien variar en una especie de errancia o *viaje inmóvil*. Contingencia de una pura enunciación que no cesa de enunciar sin morir como enunciado; fuerza que no para de forzar sin decaer en forma alguna; testificación que no para de testificar sin monumentalizarse como testimonio; acontecimiento que no se deja documentar como hecho.
- 15 Enunciación pura, efímero constante, que lejos de una deficiencia constituye un modo de tratar con la duración, la temporalidad; no como una línea de puntos sucesivos, sino como constelación relacional, mosaico, *collage*, multiplicidad, montaje de heterocronismos. Distante del Frankenstein de Mary Shelley, cuyos trozos quieren, buscan un yo, hacer familia, organismo. Distante del mero *agregatum* de los trozos parciales, el basural capitalista; más bien como singularidad inmutable de lo que no cesa de variar: la *stásis* deleuziana.
- 16 En los diccionarios griegos la palabra *stásis* dice a la vez dos cosas distintas inmediatamente opuestas. a) *Stásis* es posición, fijeza, estabilización, enunciado. Y en esta dirección, orden, mundo, articulación. b) *Stásis* es sublevación, guerra civil, división extrema que se fracciona al punto que no hace bando, que ni siquiera, casi, llega a uno. c) *Stásis* —pero aquí ya escapamos a los diccionarios griegos y descansamos en Deleuze<sup>10</sup>— es la performance inmutable de lo que no cesa de variar. Figura, singularidad inmutable de una enunciación que sin llegar a enunciado se infecta con ellos.

9 ARTAUD, A. (2005). «El surrealismo y el fin de la era cristiana». En *Cartas desde Rodez*, volumen III. Madrid: Fundamentos.

10 DELEUZE, G. (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, (capítulo II). Barcelona: Paidós.



- 17 Performance que no se pone en juego simplemente en un teatro, una coyuntura, un dispositivo, sino que deconstruye a través del teatro, a través de la coyuntura, a través del dispositivo, la coyuntura, el dispositivo del teatro, haciéndolos caer, en cada caso, desde una posición de interfaz usuaria en la cual se enuncia, se comprende, se vive; a una posición de dispositivo leído, visibilizado. Performance esta que tematiza, cada vez, en el mundo, a través del mundo, el mundo, desmundanándose; que tematiza cada vez en la articulación, a través de la articulación, la articulación, desarticulándola, desarticulándose; que tematiza cada vez en el enunciado, a través del enunciado, el enunciado, desandándolo. Performance, pliegue de inestabilidad generalizado, simulacro que exponiéndose a sí mismo como simulacro, desustantiviza, exhibe, defrauda, hace visible, en cada caso, el simulacro del orden normativo que se fetichiza como naturaleza de las cosas.
- 18 Performance de segundo grado que más que *dar qué pensar*, desata un pensar sin qué, sin intención, sin enunciado, sin referente, acentrado, en devenir, inestabilidad de una pura enunciación conjuntiva.

---

#### Autores y libros citados, glosados, referidos

- ARTAUD, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa. (2005). «El surrealismo y el fin de la era cristiana», en *Cartas desde Rodez*, volumen III, Madrid: Fundamentos.
- AUSTIN, J. (1962). *How to Do Things With Words*. Oxford: Oxford University Press.
- BLÁNQUEZ FRAILE, A. (1987). *Diccionario Latín/Castellano*. Barcelona: Sopena.
- BARTHES, R. (1996). *La lección inaugural*. México D.F.: Siglo XXI.
- BATAILLE, G. (2005). *El límite de lo útil*. Madrid: Losada.
- BENJAMIN, W. (2004) *El autor como productor*. México: Ítaca. (2009) «Sobre el concepto de Historia», en *La dialéctica en suspenso*. Santiago: Lom.
- DE LAURETIS, T. *Género y teoría queer*. [https://www.youtube.com/watch?v=SY\\_5x0BdlFk](https://www.youtube.com/watch?v=SY_5x0BdlFk)
- DELEUZE, G. (2002) *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros. (2007) *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus. (1987) *Imagen tiempo*. Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, J. (2001) *La tarjeta postal, de Sócrates a Freud y más allá*. México D.F.: Siglo XXI.
- GREENAWAY, P. Entrevista con Philippe Barcinski: <https://www.youtube.com/watch?v=FXnMsiUw2Pw>
- HAMACHER, W. (2013). *A-formativo, huelga*, en *Lingua Amissa*, Madrid: Miño y Dávila.
- RIVAS, F. *Sobre pintura, interfaces y códigos QR*: [www.feliperivas.com](http://www.feliperivas.com) (visita en octubre 2015).
- RUIZ, R. (2013). *Poéticas del cine*. Santiago: Ediciones UDP.

## I

- 1 The English word *performance* is etymologically linked with the noun *form*. It stems from the French neologism *performer*, which arose circa 1300 through the influence that the French word *forme* exerted on *parformir* or *parfournir* (do, complete, finish), itself unconnected etymologically with *forme*. What precisely the influence was that *forme*, derived from the Latin *formare*, exerted on *parfournir* in order to create the French neologism of *performer*, is something dictionaries do not explain. They do indicate that the neologism *performer*, already infected with the noun *forme*, led to the English infinitive *perform* during the flowering of Anglo-Norman French that occurred in England after the Norman invasion and ensuing establishment of the Norman kingdom. We can speculate on the influence of the noun *forme* on *parfournir*, more from the sense that *performance* has acquired during the eight centuries of its existence, spreading to other languages as well,<sup>2</sup> than from the absence of etymological sources regarding the question.
- 2 Such a sense, confirmed in dictionaries of various languages, subordinates the possibility of performance to the universe of the statement, to the system of linguistic norms that the statement in every case presupposes and that the performance, as a statement, reiterates and incorporates. Whatever the performance in question, whether that of a machine, an animal, an actor, a planet, a painting hung in a waiting room, etc., its execution acts like one more statement in the theatre, in the world of statements and norms that it belongs to, limiting its possibility to the diegetic horizon of the case. Only as a statement does the performance become mundane, audible, viable, recognisable in the corresponding apparatus, included in this or that area of the stage, hierarchised,

---

1 This text constitutes in part a commentary and a gloss on the *logic of sensation* by Gilles Deleuze, developed primarily in his book *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, (translated by Daniel W. Smith), London. Continuum, 2003 and in his seminar *Painting, the concept of diagram*.

2 Blázquez Fraile in his *Diccionario Latín/Castellano* (Barcelona, Sopena, 1987) includes the verb *performo*, *performas*, *performare*, which he translates as *formar* (*formar entera, completamente*) [form (form entirely, completely)], referring to a use of the word in Tertullian (c.160–c.240). This enlarges the word's historical career of existence. Yet Blázquez Fraile himself express doubts in regards to the reference that supports what his own dictionary sanctions.

racialised, distributed according to type. As singular as the performance might strive to be, it thus reiterates each time the authenticity, the codes of enunciation of the corresponding circumstances, the instance of the enunciation thus coinciding with the score of the statement in the silent coupling of a subordination. “The best interface,” states the visual artist Felipe Rivas, “has to be invisible for the user [...] The ideology of the interface tells us it must be clear and transparent. That it is merely a tool so that users achieve their goals, their objectives, [...] How do we know if we are in front of a good interface? By its degree of *usability* [...] The purpose of an interface is to increasingly be itself less and less and become the perfect connection between the user and the machine, the channel that converts them into one.”<sup>3</sup> The dense polymathic and polytechnic layer of statements would thus have such a far-reaching history, and reach similarly far in its augmented plasticity, which appears ingenuous, excessive, the pretension of suspending it to move without its mediation, even if only for a moment. “*My name is legion*, it could say, I navigate in the most delicate and super-delicate mechanisms of social exchange, even in the militant impulses that try to counteract me. I never give up. Defeated here, I reappear, revived, in the forces that displace me. While my destitution is being carried out, at the same time I reconstitute myself in the new state of affairs. My ubiquitous and resistant power is explained, among other things, by my being the parasite of any type of articulation, based on the articulation of language, which, before becoming exteriorised in propositional orders, has already positioned itself invisibly as the standardising grammar of anyone in the plurality of their tasks and preoccupations.”<sup>4</sup>

- 3 (Dis)appeared, fetishized in linguistic articulation, performance not only says, tells, narrates, signifies something, speaking to many, informing them, putting them in shape, reviewing the normativity that in the everyday articulation of speech and of gesture already circulated through bodies, organising them in a pragmatism of everyday life along the full length and breadth of the aesthetic management of life. Whether a certain *performance* is more or less enjoyed, whether it is challenged or celebrated, all of this will be possible as long as it reiterates to some degree the normative plasticity of the utterable, becoming naturalised to the extent that it links up with its syntax.

As dictionaries explain, the performance is anticipated, mediated, contained, distributed in the dialectics of the statement, reiterating its legislation, speaking itself, creating itself as an order, a noun, an adjective, encryting itself behind the cellophane of the discourse, without letting itself be seen bared of mediations. As though something could be possible that was bared of linguistic mediations, which was not just

3 *Sobre pintura, interfaces y códigos* [On painting, interfaces, and codes] QR: [www.feliperivas.com](http://www.feliperivas.com)

4 A gloss on BARTHES, R. (1979). *Lecture in Inauguration of the Chair of Literary Semiology, Collège de France, January 7, 1977*, in *October*, vol 8: 3-16.

another myth amidst all the myths. A question that reveals the lordship that linguistics and the confinement of the body exercises over performance in said articulation.

Apart from that, the empathy, the authority of an enunciative framework resides precisely in the rhetoric versatility that allows it to utter in its *maniera* statements that even utter contrary to its *maniera*, obliging them to realise in it the attempts to dismantle it.

- 4 We have been speaking here of performance subordinated to the statement. Two thousand and five hundred years of subordination, suggests Peter Greenaway, including cinema and its “one hundred and thirty years of illustrated text, of directors following stories, plots, narratives, not images”.<sup>5</sup> Performances of the first degree, one could say, unfathomable, even in dreams, with the event of an enunciation liberated from the statement, liberated from the world as a *gigantic arsenal* of statements, with an open *happening* not against linguistic anticipation, not against narrative performance, not even in any negative register, but rather from another place, from other forces, without any debt to the statement.
- 5 The subordination to the statement that normally embraces the use of the word performance would seem to encompass its entire possibility; as though a performance that were not at the same time a performance of a statement would be impossible, inconceivable, impractical; as though performance and the performance of a statement, of an order, were the same thing; as though the linguistic horizon of articulation of a performance would be simply its horizon of possibility.

Historically, “performance” would be declined, therefore, according to the rhythm, the articulation, the stability of the statement, identifying itself with the proposition. It would present itself barricaded, immune even against the a-linguistic principle to which Modernism has subjected it, by Artaud for example, as “this physics of absolute gesture [...] animated whisper and material before language [...] formal anarchy [...] conflagration of senses concentrated in the shadows, or double [...] concrete poetry [...] vibration on many planes that does not admit theory [...] turbulence based on signs and not on words.”<sup>6</sup> Inconditionality of movement, open evolution before language as pure contingency and continuous variation.

## II

- 6 It would be an error, for that reason, to believe that the painter, the performer, begins their work with a white and virgin surface. Before they even begin, the canvas, even the impulse, is full, historiated, worded. This profusion of statements, orders, and

5 In an interview with Philippe Barcinski: <https://www.youtube.com/watch?v=FXnMsiUw2Pw>

6 ARTAUD, A. (1958). *The Theater and Its Double*, (translated by Mary Caroline Richards). New York: Grove Press.

norms is what constitutes the surface, the a priori factualness that not only populates the canvas, but also the body, the head of the performer, the painter, the writer, of the *author as producer*. This a priori material that anticipates and is placed before the artist and in the midst of whose tactile, suffocating envelopment the artist writes, has been termed by Deleuze, but also by Bacon, Godard, Duchamp, and many others, as a cliché. Clichés as immediate mediation, and always on hand. But also clichés that are difficult to discern, grammars of ends that far from situating themselves in the immediately visible before our eyes, constitute the eyes, the complex invisible historical interface through which we look, or that looks through us, fabricating that “us”.

- 7 If the painter, the writer, the director, the performer has difficulty beginning, it is not because they are lacking ideas or creativity, devoid of imagination, in the dearth of a creative drought. If clichés have for long disciplined, controlled, exercised sovereignty over the author’s body, then more than creation, what the writer is probably deficient in is in destruction, in elimination (*brouillage*), as Bacon says. If a painter actually paints, before painting, he or she destroys, dismantles clichés, orders, automatisms when painting. He or she nullifies taste, the ready-made, the accumulation of prejudices that more than having been chosen, have themselves chosen and govern the painter, even if customarily the painter experiences them as his or her own and aestheticizes his or her autonomy in them.

Before painting, the painter, the writer – if they paint or write – listens to the tympanum, the drum-roll, that prearticulates it, makes it sound, fall, destroy the ear by means of the ear itself. For it is in the midst of and by means of clichés, by employing them, feeding them, that we can annul them, in each case to the extent possible.

- 8 A writer, a painter thus does not sit down to repeat in the best manner possible the rules of art, of the world. The artist sits down in each case to destroy the *medium* itself, the world, the apparatus in which the author writes, a priori, material from what has already been made, from the *ready-made*, from the *ready-to-wear*, which in addition to being situated behind the artist as the past, is also projected in front as the future. The very notions of “beginning”, of “author”, of “writer”, form part of the film of the statement that, leaving aside its snapshots of gender and of species, of subject and predicate, of verb and object, constitute the element in which the writing or performance has to be executed, an element that conditions and contains it in the incessant police flood of its redundancy. And the more lucid the writing is in relation to the gigantic columbarium of the cliché, the more delayed the beginning will be. Whoever pretends to not merely look through clichéd, prescribed eyes will instead have to carve out a path through this columbarium, will have to look, in addition, through the very “clichéness”, the “cliché-tion” itself. If the work done in painting, in writing, in music, in film has for some time now been understood as *post-production*

(Bourriaud),<sup>7</sup> it is because the destructive practices accepted long ago that the cliché cannot be destroyed without it being used in its disassembly, dismantling it by repeating it, making it visible. In this manner the painter, the author as producer, in the very coercion of the rules that subsume the artist will affirm a revolt, a *stásis* or civil war of the performance against the statement, in the statement – there is no other way that is not the statement – but from other forces.

Due to that same necessity of not merely supplying the dense and plastic layer of mediations which, pragmatically expanded, pre-articulates the writer's, the artist's, world of occupations and preoccupations, the blazing of a scriptural path will be constitutively political – political, that is, in the sense of the unworking and misgoverning of the cliché. An unworking in which, more than a scarcity, there is an excess of words; one experiences that there is an ordered excess or an overabundance everywhere.

It is childish, therefore, to think that the painter, the writer, the author as producer stands before a surface in which he or she can cleanly intervene from deep down inside him- or herself (Deleuze). Such an interior is nothing other than a fold, a pocket in what already exists, inscribed in the dense plural surface of the statements. It is childish, therefore, to believe that the performer, in whatever circuit, merely belongs to culture, to the temple, to the illuminated display case, or even to the factory of culture. If the performer does anything in constituting himself or herself as such during a performance, it is destroying (Benjamin) or catastrophying (Deleuze) culture, the monumentality of its temples, in the plurality of its networks and circuits.

- 9 It is there, in the fold of *tékhne* and body that we call culture, the fold of grammars and multiplicities, of the *death drive and the social tie* (De Lauretis), where we are located and have to stay; there, in this *civilisation and its* (incurable) *discontents* or in representation, assimilating ourselves to it, to its *tékhne*, in part, but also rejecting it in part. “An entire manner of integrating and not integrating oneself, which makes it possible that to a greater or lesser degree we can simultaneously live inside and outside culture, thus creating a kind of culture of resistance, activating a collection of techniques of diversion and distortion of assimilated cultural elements”, as though the forces that resist the polytechnic were not sufficiently strong enough to not be trapped, in part, by their orders; as though the polytechnic plasticity were not sufficiently elastic to reduce the corporality in its field. That collision between resisting forces not sufficiently strong enough and an insufficiently elastic polytechnic is what Raúl Ruiz – who I am citing and paraphrasing in this paragraph – calls a *styleme*, a type of second degree performance of the image that deforms or *a-forms*, in the collision, the articulation, making

---

7 BOURRIAUD, N. (2005). *Postproduction: Culture as Screenplay How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg.

visible the interface that subordinates and the insubordinate forces. A performance of resistance that is reduced neither to the appetites for a cultural adaptation, nor to the appetite for a godforsaken place simply outside of culture. “My idea,” insists Ruiz, “is that the forces of resistance constitute a non-verbal language [...] an ensemble of *style elements* that cannot be described verbally, because they are the ones who have undermined verballity, the logos, constituting a non-verbal happening.”

- 10 Due to this suffocating condition, through which the painter must clear a path, before painting the painter “has to liberate the very element in which he or she will execute the painting: colour” (Deleuze). The act of painting, consequently, has to begin with the making, in every case, of the element of such an act. And the painter has to make it in the middle of and against the grain of the menu, of the predisposed palette of colours that populate the painter’s canvas as well as the painter’s head. The initial construction of colour, of the painter’s own colour, of the painter’s block of thinking, carving out a path through and against the clichéd columbarium of colour, will already constitute a beginning. Therefore, when the painter, the performer, begins to paint, he or she will already have begun by achieving destruction through the indispensable element of his or her movement. But the painter would not just have begun. In that previous beginning of the demolition of clichés the painter has already advanced far into his or her painting, in the midst of sketches, very close at the same time, although in an uncertain way, to the formulation, the cipher, the *ceramic*, the *figure* that will ultimately remain, the *last sketch*, as Borges said, despite how ephemeral it might be in the case of the performer; the sketch that will remain, more because of *exhaustion* than a decision, rigour of the strength of exhaustion, of its dictate; the rigour of boredom, very close to exhaustion and in whose rhizomatic fold any type of institution corrodes.

The painter paints because he or she has already painted. And if the painter has already painted it is because in the battle with the cliché, in the cleaning of the canvas, of his or her head, in the imminence of achieving the colour, or failing therein, the painter is already in the middle of the painting. The painter “paints”, in the present, therefore, because the painter “has already painted”, and has painted in the imminence of achieving what will become the colour, the cipher, and at the same time the singular condition of his or her painting. The temporality of painting that does not refer to a homogenous contemporaneity or present, nor to a linear time of beginning-middle-end, but rather to a turbulence, a *mosaic*, a differential of time, a heterochronic mosaic of instances and materials in which the beginning, the medium, and the result have lost their topological stability, just like the components of a stew lose them when being cooked, a cooking that makes them constantly vary in quality, not without the risk of ending in disaster, in the *grisaille*, like can happen with any stew.

Danger for the performer, not only because in his or her destruction, reading, or writing of a second degree, the performer collides with common sense, the norms, the plural powers of the everyday and of their legal expression; the danger too of not passing through destruction and of supposing oneself emancipated by it; the danger of sinking in destruction and that nothing arises from it.

- 11 Writing, as mentioned above, not only has to carve out a path in and through the medium that prescribes it. It will have to liberate, to continue liberating the element in which it has to initiate itself. But it will not achieve this if its initiatory movement, instead of destroying, metaphorises, constructs, in the palette of colour. With the linked movement of metaphoricity (from one colour to another, from one form or statement to another) one does not attain anything but novel redundancies, interesting agitations in the mode of production of imagery, but not singularity, not variation of the quality, not evolution, metamorphosis. The metamorphic movement of painting, of writing, of the destructive performance, does not move metamorphically from form to form in a process of formation, composition, or recombination of new forms. It advances rather in a mannerism that is *a-formative* (Hamacher), *perverformative* (Derrida), in a *genealogy* towards the invisible of the forces and of their movement, in the midst of its narrative articulation, against the grain of it, supplying the powers of the cliché but not without interrupting them as much as possible (Benjamin). A genealogy that carries genealogies along all of its edges, which continually arise like the submerged parts of an iceberg.

There will be performances and performances, therefore, conjugating themselves under a homonymy in which performative, disjunctive, parallel, non-dialectable manifestations become synonymous.

### III

- 12 The destructive or second-degree performance should not be confused in any case with mere enunciations against the statements. For to enunciate against the statement one will have had to have adopted the game, the dialectic condition of the statement in all of its elasticity.

It will not mean opposing performance regulated by a script, a libretto, a *theatron*, or a perspective that precedes, guides, and controls it. It will not involve situating oneself against, but rather in another place, in other forces, in another inkling, in an instance other than the statement. In the element, the instance, the multiplicity, the contingency, the affirmative occurrence of a pure enunciation without statement, that does not die, does not stabilise itself in the statement, and that perseveres, sustains itself in the zero degree of discourse and articulation, in the instant, in the pure contingency of an evolution that neither *comes from* nor *goes to* the word, although it might prowl around many such words without establishing itself in any of them, insisting on the imminence



of a *block of sensations*, a *bouquet* that is not ruined as taste. Performance without ego, without enemy, and thus with neither opposition nor dualism. Affirmative event that continually varying its quality makes without work, takes apart, undoes the theatre, the particular opera-world. Far from Austin's *how to do things with words*<sup>8</sup> and instead closer to Artaud's cruelty (*cruauté*), to how to do without speaking, without enunciating, without posing, without acting; to how not to say, to not make while making amidst the redundancy of the already said, *the already made (ready-made)*, in the profession of faith of an *absolute deterritorialisation* (Deleuze), without condition, a breath, a *true state of exception* (Benjamin), a revolution finally without world in the midst of the world, "what I searched for around 1918, together with others: leave the world like one enters it, for in the world, in the word, we do not exist."<sup>9</sup>

- 13 Performance of the second degree, whose subject is not that of form, but of the *forces without form* that, invisible in themselves, become visible when the form is shaken, twisted, *deformed*, put out of its wits, not in a decomposition/recomposition, but in a metamorphosis whose power varies continuously without achieving a form. Deformation, mannerism, affectation of the performance that is not thespian, as the site of forces in the *general strike* of forms (Bataille, Benjamin), in the mutancy and nomadism of the affirmative.
- 14 Performance of the second degree, condition of the first, instituted in the capture, the blocking, of the second. A co-extensive fold of both, more precisely, in a differential that now articulates, suffocates, and governs, now undoes, destabilises, escapes continuously (*and, and, and, and...*) without stabilising in an "it"; a conjunction for whom it is essential to not detain itself, rather to change in a kind of errancy or *immobile journey*. A contingency of a pure enunciation that does not cease enunciating without dying as a statement; a force that does stop forcing without decaying into any type of form; a testifying that does not stop testifying without monumentalising itself as testimony; an occurrence that cannot be documented as fact.
- 15 Pure enunciation, constant ephemeral, that far from a deficiency constitutes a way of dealing with duration, temporality; not as a line of successive points, but as a relational constellation, a mosaic, *collage*, multiplicity, montage of heterochronisms. Far from Mary Shelley's *Frankenstein*, whose pieces desire, search for an ego, create a family, organism. Far from the mere *agregatum* of the partial pieces, the capitalist rubbish dump; rather, more like the immutable singularity of what does not cease to change: the Deleuzian *stásis*.

---

8 AUSTIN, J. (1962). *How to Do Things With Words*. Oxford: Oxford University Press.

9 ARTAUD, A. (2005). "El surrealismo y el fin de la era cristiana" [Surrealism and the End of the Christian Era]. In *Cartas desde Rodez*, volumen III. Madrid: Fundamentos.

- 16 In Greek dictionaries the term *stásis* simultaneously states two distinct meanings that are immediately opposed. A) *Stásis* is position, fixedness, stabilisation, statement. And in this direction order, world, articulation. B) *Stásis* is rebellion, civil war, extreme division that fractures at the point where it does not take sides, that does not even, almost, arrive at one. C) *Stásis* –but here we leave the Greek dictionaries and refer to Deleuze<sup>10</sup> – is the immutable performance of what does not cease changing. Figure, immutable singularity of an enunciation that without becoming a statement is infected by them.
- 17 Performance that is not played out simply in a theatre, a situation, an apparatus, but rather deconstructs by means of the theatre, by means of the situation, by means of the apparatus, the situation, the apparatus of the theatre, making them tumble, in each case, from the position of a user interface in which it enunciates itself, comprehends itself, lives itself, to a position of a read, visibilised apparatus. A performance that thematises each time in the world, by means of the world, the world, un-worlding itself; that thematises each time in the articulation, by means of the articulation, the articulation, de-articulating itself; that thematises each time in the statement, by means of the statement, the statement, retracing it. Performance, fold of generalised instability, simulacrum that, exposing itself as simulacrum, de-nouns, exposes, defrauds, makes visible, in each case, the simulacrum of the normative order that is fetishized as the nature of things.
- 18 Performance of the second degree that more than *giving food for thought*, triggers a thinking without anything, without intention, without statement, without reference, de-centred, in evolution, instability of a pure conjunctive statement.

---

10 DELEUZE, G. (1987), *Cinema. 2, The time-image*, (translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta), London, Bloomsbury, 2013, chapter II.

---

 Authors and books cited, glossed, referred to

- ARTAUD, A. (1958). *The Theater and its Double*. New York: Grove Press. (2005) “El surrealismo y el fin de la era cristiana” [Surrealism and the End of the Christian Era], in *Cartas desde Rodez*, volumen III, Madrid: Fundamentos.
- AUSTIN, J. (1962). *How to Do Things With Words*. Oxford: Oxford University Press.
- BLÁNQUEZ, F. (1987). *Diccionario Latin/Castellano*. Barcelona: Sopena.
- BARTHES, R. (1979). *Lecture in Inauguration of the Chair of Literary Semiology, Collège de France, January 7, 1977*, (translated by Richard Howard), in *October*, Vol. 8 (Spring). 3-16.
- BATAILLE, G. (2005). *El límite de lo útil*. Madrid: Losada.
- BENJAMIN, W. (1968). *The Author as Producer*. London: Verso. (1968) “Theses on the Philosophy of History”, (Translated by Harry Zohn) in *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace & World.
- BOURRIAUD, N., (2005). *Postproduction: Culture as Screenplay How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg.
- DE LAURETIS, T. (2003). *Género y teoría queer*. [https://www.youtube.com/watch?v=SY\\_5x0BdIFk](https://www.youtube.com/watch?v=SY_5x0BdIFk)
- DELEUZE, G. (2003). *Francis Bacon: The logic of sensation*, (translated by Daniel W. Smith). London: Continuum. (2007) *Pintura. El concepto de diagrama* [Painting. The Concept of the Diagram]. Buenos Aires: Cactus. (2013). *Cinema. 2, The time-image*, (translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta). London: Bloomsbury.
- DERRIDA, J. (1987). *The post card: from Socrates to Freud and beyond* (translated by Alan Bass). Chicago: University of Chicago Press.
- GREENAWAY, P. Interview with Philippe Barcinski: <https://www.youtube.com/watch?v=FXnMsiUw2Pw>
- HAMACHER, W. *Affrontive, Strike, Benjamin’s ‘Critique of Violence’*, (translated by Dana Hollander), in Andrew E. Benjamin & Peter Osborne (eds) (1994), *Walter Benjamin’s Philosophy: Destruction and Experience*. London: Routledge.
- RIVAS, F. *Sobre pintura, interfaces y códigos* [On Painting, Interfaces, and Codes] QR: [www.feliperivas.com](http://www.feliperivas.com) (accessed October 2015).
- RUIZ, R. (1995). *Poetics of Cinema*. Paris: Dis Voir.





**Anna Boghiguan** (El Cairo, Egipto, 1946). Anna Boghiguan lleva una existencia nómada entre Egipto, India y Europa. Estudió arte y música en la Universidad Concordia de Montreal, Canadá, y Ciencias políticas y económicas en la American University de El Cairo. A lo largo de sus viajes, ha desarrollado varias series de dibujos y collages, a menudo combinados con texto, lo que constituye una especie de diario. Entre sus últimas exposiciones individuales destaca *ZYXZYZ an Autobiography: Odd Times in Life* (2013) en la Galerie SfeirSemler, Hamburgo, Alemania. Ha participado en exposiciones colectivas como *Representaciones Árabes Contemporáneas: Cairo/Egipto*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, Centro José Guerrero, Granada, UNIA-Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla; en la 1ª Bienal de Cartagena (2014) en Colombia, dOCUMENTA (13) (2012) en Kassel, Alemania; la 10ª bienal de Sharjah (2011) en los Emiratos Árabes Unidos y en la 31ª bienal de São Paulo (2014). En 2015, Anna expuso en individualmente en el Van Abbe Museum, Eindhoven, y en la SBC Galerie d'Art Contemporain, Montreal.

**Saskia Calderón** (Quito, Ecuador, 1981). Estudió la especialidad de pintura en el Colegio de Artes Plásticas Quito, Ecuador (1997), es licenciada en Artes Plásticas con mención en grabado y pintura en la Universidad Central del Ecuador, 2003 y Técnico en Canto Lírico en el Conservatorio Nacional de Música Ecuador (2011). Obtuvo el Primer Premio en la Bienal Internacional de Cuenca en 2014. Participó en la residencia *Limoncito Solo con Natura*, Guayaquil, Ecuador (2008) y *Pensar la praxis, la plástica Latinoamericana y ejercicios neo-revolucionarios*, Sector Reforma, Guadalajara, México (2015). Ha presentado su obra en exposiciones como *La Rabia Fundadora*, 2º Encuentro Nacional de Performance, Lima (2013); *Las ciudades Invisibles*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile (2012); *La ciudad es un avispero de ruidos*, Museo de Arte Contemporáneo de Niteroi, Brasil (2011); *Los Recursos y el Método*, Centro Cultural de España, Guatemala (2009); Festival Alucine Media Fest, Toronto, Canadá (2009); VII Bienal SIART, La Paz, Bolivia (2007).

**Sunah Choi** (Busan, Corea, 1968). Ha expuesto en: Galerie Johann Widauer en Innsbruck; CAB Contemporary Art en Bruselas; Ethnologisches Museum en Berlín, la Simon Preston Gallery, Nueva York (2015); Kunstraum Niederösterreich, Viena; Galerie Mezzanin, Viena (2014); Istituto Svizzero Roma, Roma; N.B.K / Tanas, Berlín; Kunstverein Friedrichshafen; T293, Roma; The

Artist's Institute, Nueva York; Project Arts Centre, Dublín (2013); Bienal de Busan de 2012, Busan; Weltkulturen Museum, Frankfurt (2012); Galerie Cinzia Friedlaender, Berlín; KUMU Art Museum, Tallin; el KW- Institute for Contemporary Art, Berlín; la Fondazione Sandretto Rebaudengo, Turin; Kumho Museum of Art, Seúl (2011); Witte de With, Róterdam; y Museo Marino Marini, Florencia (2010).

**Bojana Cvejić** (Belgrado, Serbia, 1975). Bojana Cvejić es teórica de danza y performance y performer. Trabaja en Bruselas. Cofundadora del colectivo editorial TkH. Cvejić se doctoró en Filosofía por el Centro de Investigación en Filosofía Europea Moderna, Londres, y realizó su carrera universitaria y máster en Musicología y Estética en la Facultad de Música de la Universidad de Arte de Belgrado. Sus últimos libros son *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance* (Palgrave, próxima publicación), *Drumming& Rain: A Choreographer's Score*, escrito con A. T. De Keersmaeker (Mercator, Bruselas, 2014), *Parallel Slalom: Lexicon of Nonaligned Poetics*, coeditado con G. S. Pristaš (TkH/CDU, Belgrado/Zagreb, 2013) y *Public Sphereby Performance*, escrito con A. Vujanović (b\_books, Berlín, 2012). Desde 1996, ha trabajado como dramaturga coautora o intérprete en muchas actuaciones de danza y representaciones teatrales, con Jan Ritsema, Xavier Le Roy y Mette Ingvartsen. Cvejić imparte clases en varios programas de danza e interpretación en Europa y recientemente ha sido designada profesora de Filosofía del Arte para estudios doctorales en la Facultad de Medios de Comunicación de la Universidad Singidunum en Belgrado.

**Virginia de Medeiros** (Feira de Santana, Brasil, 1973). Virginia adapta imágenes documentales para uso subjetivo, personal y conceptual, posibilitando una revisión de las modalidades normativas de lectura, representaciones de la realidad y alteridad. Entre sus exposiciones colectivas destacan *Rainbow in the Dark* en el Malmö Konstmuseum, Malmö (2015); *Rainbow in the Dark* en SALT Galata, Estambul (2014); *Salón de Belleza*, Utopian Pulse – *Flares in the Darkroom*, Secesión Viena (2014); y la *31ª Bienal de São Paulo*, São Paulo (2014). En 2015, ganó los premios PIPA y Popular Vote Exhibition PIPA, por lo que obtuvo la beca de residencia artística en la Residency Unilimited de Nueva York. Ese mismo año, ganó el CNI / SESI / Cenai y obtuvo una residencia en la Universidad Metropolitana de Manchester, Inglaterra.

**Nuria Enguita Mayo** (Madrid, España, 1967). Comisaria, editora de la Revista *Concreta* y directora del nuevo centro de arte Bombas Gens, Valencia; Entre 2000 y 2013 ha sido miembro del equipo de dirección del programa *arteypensamiento* de la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA. Coeditora de *Afterall Journal* entre 2007 y 2014. Cocuradora de la 31 Bial de São Paulo (2014). Licenciada en Historia y Teoría del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Fue Directora Artística de la Fundació Antoni Tàpies (1998-2008) y conservadora del IVAM-Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia (1991-1998). También ha sido comisaria de Manifesta 4 (2002) y del Encuentro Internacional de Medellín (2011). Asimismo ha impartido conferencias en numerosos centros y universidades y ha publicado textos en catálogos y revistas de arte contemporáneo como *Parkett*, *Afterall* y *Concreta*.

**Carla Filipe** (Vila Nova da Barquinha, Portugal, 1973). Estudió Bellas Artes en la especialidad de escultura en la Faculdade de Belas-Artes (Universidade do Porto). De 2003 a 2007 fue cofundadora de dos espacios gestionados por artistas *Porto – Salão Olímpico* y *Projecto Apêndice* que se convirtieron en una de las referencias más importantes de ese tipo de proyectos en la ciudad. En 2009, ganó una beca de Fundação Calouste Gulbenkian para una residencia en ACME Studios, Londres. En 2014 la artista fue invitada a completar una residencia en AIR Antwerpen (en colaboración con Kunsthalle, Lisboa). En 2015, ha estado en The Rauschenberg Residency. Carla Filipe ha expuesto en Manifesta 8, Fondation d'Enterprise Ricard, Bienal de Jafre, Les Ateliers de Rennes, CGAC, Kunsthalle Lissabon, Istanbul Biennial, 2013, Museu Coleção Berardo, *The 12 contemporaries*, Serralves Contemporary Art Museum y en Art Situations.

**Isaías Griñolo** (Moguer, España, 1963). Artista visual. Trabaja en dos proyectos atravesados por relaciones de memoria, ecología, economía, poesía y arte. El primero de ellos, *Escombros: imágenes, relatos y discursos de las prácticas ecologistas* (2002-2016), es un proyecto abierto sobre flujos financieros y territorio, presentado en *Principio Potosí* en MNCARS, Madrid, HKW, Berlín y Museo Etnografía, La Paz; en *Las fatigas de la muerte*, Caja San Fernando, Sevilla y en *Lurpeko Istoriok. Las patatas y las cosas*, Fundación Cristina Enea, Donostia. El segundo, *Friso poético-documental* (2011-2016), se trata de un proyecto documental sobre el dolor provocado por

la reforma del artículo 135 de la Constitución, presentado en *Contra Tàpies*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, en *Utopian Pulse > Cuartos de Utopía*, Secession, Viena y WKS, Stuttgart; así como en la exposición efímera comisariada por Paul B. Preciado, *La noche del apagón*, MACBA, Barcelona, y en *Visceral Blue*, La Capella, Barcelona.

**Julio Jara** (Toledo, España, 1971). Son muchas las biografías que he escrito, *vida a petición*: Currículum Vitae (acabo de leer que se trata de una herramienta indispensable para encontrar un *buen trabajo*, en el contexto que estamos ahora sería una *buena exposición*). Pero más que infiel, hereje, la réplica andada, mi biografía, se ha escrito de diferentes formas. Unas veces como comúnmente se realiza un currículum: una fecha y a continuación el nombre de la exposición correspondiente, añadiendo el nombre del museo o galería en donde se ha expuesto la obra; otra, endosando mi vida laboral a esa vida artística fechada; más corriente aún, fue hacer un cronograma de un día cualquiera de mi vida; otra muy distinta, y no tan trágica, hacer un currículum de fracasos. Pero ahora toca el de los agradecimientos: una biografía gracias a Hakin, Elvis, Alí, Gerardo, Edson y Jeffrey; son ellos la estructura que pondrá en pie mi obra con su nombre y fecha.

**Teresa Lanceta** (Barcelona, España, 1951). Trabaja en tejidos y en vídeos y es profesora en la Escola Massana, Barcelona. Ha expuesto individualmente en MNCARS, Madrid; Museu Tèxtil i d'Indumentaria, Barcelona; Museo de Arte Moderno, Ibiza; Université Le Mirail, Toulouse; Nau de la Universitat de València y Villa des Arts, Casablanca. Asimismo ha participado en exposiciones colectivas en el Museo Gezhira, El Cairo; la Lonja del Pescado, Alicante y en el Musée d'Angers. En el centro cultural Las Cigarreras ha realizado *Cierre es la respuesta*, un documental sobre las trabajadoras de la Fábrica de Tabacos de Alicante, recientemente en *How to (...) things that don't exist*, la 31ª Bienal de São Paulo. Actualmente trabaja en la preparación *Adiós al rombo* en La Casa Encendida, Madrid, Azkuna Zentroa, Bilbao y MARCO, Vigo.

**Xavier Le Roy** (Juvisy-sur-Orge, 1963). Doctor en Biología molecular por la Universidad de Montpellier, Francia, ha trabajado como bailarín y coreógrafo desde 1991. Ha realizado performances con distintas compañías y coreógrafos. En 2007-2008 trabajó como *Associated Artist* en el Centre Chorégraphique National de Montpellier, Francia.

En 2010, Le Roy fue artista residente en el Programa MIT de Cultura y Tecnología Artística (Cambridge, MA). En 2012, inició una residencia de tres años en el Théâtre de la Cité Internationale en París. A través de sus trabajos individuales, tales como *Self Unfinished* (1998) y *Product of Circumstances* (1999), ha abierto nuevas perspectivas en el campo del arte coreográfico. Sus obras tales como *Sacre du Printemps* (2007), *Untitled* (2014) y el conjunto de piezas *low pieces* (2011), y las obras para espacios expositivos como *Retrospective* (realizado por primera vez en 2012 en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona, y *Temporary Title* (creada en 2015 para el John Kaldor Public Art Project, Sidney), crean situaciones que exploran las relaciones entre los espectadores/visitantes/intérpretes y la producción de subjetividades.

**Xisco Mensua** (Barcelona, España, 1960). Comienza su formación en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia en la especialidad de pintura y dibujo. Posteriormente realiza estudios de arte EINA, Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. A lo largo de su carrera artística ha llevado a cabo numerosas exposiciones individuales entre las que destacan *Registros y Hábitos* en Fundación Tapiès (2006); *O Chansons foregoing* en GTM, Barcelona (2008); *The Soul* en Manifesta 7, Trento; *Drawing Documents* Extra City Kunsthall, Amberes, Bélgica (2010) y *Notas sobre el tiempo* en la Galería Valle Ortí, Valencia. Recientemente, en 2014, ha realizado individualmente tres exposiciones *Relato y Documento*, Belles Arts, UPV, Valencia; *Palabras en la Imagen*, Galería Rosa Santos, Madrid y *Trance*, Casa sin fin, Madrid.

**Anna Oppermann** (Eutin, Alemania, 1940 – Celle, Alemania, 1993). Anna Oppermann trabajó desde muy temprano los límites de lo finito y de la forma bidimensional. Tal y como resumiría más tarde, ya no podía decidir «qué era más adecuado para una expresión deseada: el propio objeto, su dibujo o pintura, su fotografía o su denotación. Cada parte poseía algo de la que las otras carecían». Así, inventó su propia forma abierta e interdisciplinar: el *ensemble*. Los *ensembles* son disposiciones espaciales a partir de largos análisis de las circunstancias que interesaban al artista. Por ello, interconectan materiales opuestos y están relacionados con los enfoques conceptuales del arte de los años ochenta. Entre 1962 y 1968, Anna estudió en la Academia de Bellas Artes de la Universidad de Hamburgo, donde más tarde

sería profesora invitada entre 1976 y 1978. También impartió docencia en las Universidades de Wuppertal (1982-1990) y Berlín (1990-1993). Realizó numerosas exposiciones individuales a lo largo de su vida. Su trabajo fue objeto de importantes retrospectivas en la última década, tal y como muestra su exposición *Ensembles 1968-1992*, realizada en la Württembergischer Kunstverein, Stuttgart y en la Generali Foundation, Viena.

**Nacho París** (Valencia, España, 1963). Artista, teórico y activista. Propone desde diversas disciplinas (de la producción de imágenes al texto escrito) una reflexión sobre los usos instrumentales de la imagen y la función social y política del arte y la cultura. Colaborador de diversas revistas culturales, ha publicado e impartido conferencias sobre arte crítico, cultura y participación, urbanismo, imagen y cultura visual, derechos de los artistas etc. Fue cofundador y presidente de la asociación valenciana de artistas AVVAC (Artistas Visuals de València Alacant i Castelló). Ha sido miembro de los colectivos Ex Amics del IVAM, Ciutadans per una cultura democrática y participativa y Amparo Civil.

**Laurence Rassel** (Messancy, Bélgica, 1967). Actualmente es docente de historia y actualidad de artes/medios en erg (école de recherche graphique), Bruselas. Entre 1997 y 2008 fue miembro del equipo directivo de Constant, con base en Bruselas. Dirigió la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona entre 2008 y 2015. Desde su llegada inició un proyecto de apertura de los archivos institucionales dentro de la plataforma *Arts combinatòries*. Promovió nuevas lecturas de la obra de Antoni Tàpies en diálogo prácticas contemporáneas de performance y música. Asimismo desarrolló un programa de arte contemporáneo con exposiciones de Eva Hesse, Anna Maria Maiolino o Kerry James Marshall, y exploró los límites de la exposición trabajando con el coreógrafo Xavier Le Roy, con la obra de Allan Kaprow *Allan Kaprow. Otras maneras* (comisariada por Soledad Gutiérrez) y mediante exposiciones colectivas como *In the First Circle* dirigida por la artista Imogen Stidworthy o *Alma Matrix* (comisariada por Catherine de Zegher).

**Inmaculada Salinas** (Guadalcanal, España, 1967). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, y formada en el programa *UNIA arteypensamiento* de la Universidad Internacional de Andalucía. Forma parte de la PRPC (Plataforma



de reflexión de Políticas Culturales). Desde 1992 viene realizando exposiciones individuales entre las que se podrían destacar recientemente *Prensadas*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (2011), *Lista de costos*, Galería Espaivisor (Valencia, 2013), o *Una hora es invisible*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla (2014). Igualmente ha colaborado en numerosas exposiciones colectivas en diferentes museos e instituciones, entre ellas *Narrativas Domésticas: Más allá del álbum de familia*, en la Sala de la Diputación de Huesca (2012) y más recientemente en la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Göteborg (2015). Su obra se encuentra en diversas instituciones y colecciones.

**Mladen Stilinović** (Belgrado, Serbia, 1947). Vive y trabaja en Zagreb. Lleva exponiendo sus obras a nivel internacional desde 1973. Entre sus exposiciones individuales destacan en la Gallery Nova, Zagreb (1976); *Geometry of Cakes* en el Museum of Modern Art, Ljubljana (1994); *White Absence, The Cynicism of the Poor* en el Museum of Contemporary Art, Zagreb (2001); en Platform Garanti, Estambul (2007); *Mladen Stilinović* en Espaivisor, Valencia (2014); *1+2=* en MUAC, México DF (2015). Entre sus exposiciones colectivas destacan la *Bienal de París* (1977); *Bienal de Sidney* (1992-1993); *After the Wall* en Moderna Museet Estocolmo (1999); *In the Gorges of the Balkans* en Kunsthalle Fridericianum Kassel (2003); Bienal de Venecia (2003); *dOCUMENTA 12*, Kassel (2007); *Promesses du passé* en Centre Pompidou, París (2010); *Ostalgia* en New Museum of Contemporary Art, Nueva York (2011); *Museum of Parallel Narratives* en MACBA, Barcelona (2011), *Dear Art* en Calvert 22, Londres (2013); *Personal Cuts* en Carré d'Art Musée d'Art Contemporain, Nîmes (2014); *Art Has No Alternative (An Archive of Artists in Action)* en Tranzit Slovakia, Bratislava (2015); *Scenes for a New Heritage: Contemporary Art from the Collection* en MoMA, Nueva York (2015).

**Willy Thayer** (Santiago de Chile, Chile, 1954). Filósofo y Profesor titular del Departamento de Filosofía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Profesor en el Magíster de Cine documental y de Artes Visuales de la Universidad de Chile. Ha enseñado filosofía en diversas universidades del país. Ha sido profesor visitante de la Universidad de Duke, e invitado a la Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla; al seminario permanente de Ticio Escobar en el Museo del Barro, Asunción; a las Universidades de Cornell y Buffalo; a la Universidad Nacional

de Córdoba y de San Andrés, Buenos Aires, a Binghamton, Nueva York, entre otras. Autor y editor, ha publicado *El barniz del esqueleto. Seis ensayos sobre lo siniestro* (2011); *Tecnologías de la crítica* (2010); *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción* (2006); *La crisis no Moderna de la Universidad Moderna*, ed. Cuarto Propio (1996). Ha escrito para diversas revistas nacionales y extranjeras. Entre ellas: *Papel máquina*, Santiago de Chile; *Afterall Journal*, University of the Arts London; *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh; revista *Educación Superior*, Ciencias y Hechos, UNAM, México.

**Scarlet Yu** (Hong Kong, China, 1978). Scarlet Yu es artista y bailarina. Vive y trabaja entre Berlín y París. Se graduó en la Academia de Artes Escénicas de Hong Kong (Máster en Bellas Artes de Danza) en 2015. Entre los años 2000 y 2010, trabajó como directora de ensayos y performer en la *The Arts Fission Company*. Sus trabajos se centran en el potencial transformador del material autobiográfico en coreografía, entre los que destacan *The Act of Memory, One WITH One* (2012), *The Act of Passing* (2015) y *Read MEemory* (2015). Ha trabajado con Haris Pasovic (Bosnia), Teatro de los Sentidos (España), Maurice Lai (Hong Kong) y con Xavier Le Roy. Ha recibido el apoyo del Hong Kong Arts Development Council y del Arts Network Asia. Colabora y traduce para el *Hong Kong Dance Journal*.

**Jaume Marco** (el Grau de Gandía, Valencia, España, 1973). Ha estudiado diseño gráfico industrial e ilustración en la Escuela de Artes y Oficios de Alcoy (Alicante). En 2010 creó el estudio de diseño Ió Lab, junto con Ima Ferri, y después de una larga estancia en Nueva York estableció su residencia en Valencia. Entre sus trabajos destacan las exposiciones y los catálogos de Artium Museo de Arte Contemporáneo de Vitoria; diversos proyectos de la Comisión Europea y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), así como para la Federación de Deportes de Montaña de Cataluña (FEEC), entre otros. Actualmente también es el responsable del diseño y la maquetación de diversas publicaciones periódicas, entre las cuales destacan: *Concreta* (Valencia) y *Vèrtex* (Barcelona). Cuando el trabajo de diseñador gráfico se lo permite, dibuja e ilustra libros. Ha publicado los álbumes ilustrados: *Et dans ta tête à toi?* y *El viaje de Max pelo-flecha*, con texto de Francesc Vila (2016).

**Anna Boghiguan** (Cairo, Egypt, 1946). Anna Boghiguan lives a nomadic existence between Egypt, India and Europe. She studied art and music at Concordia University in Montreal, Canada and political science and economics at the American University in Cairo. During her travels, she has developed a diverse series of drawings and collages, often mixed with text, constituting a sort of diary. Her recent solo shows include *ZZXXYZ an Autobiography: Odd Times in Life* (2013) at Galerie SfeirSemler in Hamburg, Germany. She has participated in group exhibitions as *Contemporary Arab Representations: Egypt*, at Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Centre Guerrero, Granada and UNIA-Arte y Pensamiento, Sevilla (2004), the 1st Cartagena Biennial (2014) in Colombia; dOCUMENTA (13) (2012) in Kassel, Germany; the 10th Sharjah Biennial (2011) in the United Arab Emirates and the 31st São Paulo Biennial (2014). During 2015 she did a solo show at Van Abbe Museum, Eindhoven and at the SBC galerie d'art contemporain in Montreal.

**Saskia Calderón** (Quito, Ecuador, 1981). She studied painting at the Colegio de Artes Plásticas Quito, Ecuador (1997) and holds a degree in Fine Arts with honours in prints and painting from Universidad Central del Ecuador, 2003, and a degree in Lyric Singing from the Conservatorio Nacional de Música Ecuador (2011). She won the first prize at Bienal Internacional de Cuenca, 2014, and a Special Mention in Sculpture at Imbabura Ecuador (2006). She participated in the artist's residence *Limoncito Solo con Natura*, Guayaquil, Ecuador (2008) and *Pensar la praxis, la plástica Latinoamericana y ejercicios neo-revolucionarios*, Sector Reforma, Guadalajara, Mexico (2015). Her work has been presented in exhibitions such as *La Rabia Fundadora*, 2º Encuentro Nacional de Performance, Lima (2013); *Las ciudades invisibles*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile (2012); *La ciudad es un avispero de ruidos*, Museo de Arte Contemporáneo de Niteroi, Brazil (2011); *Los Recursos y el Método*, Centro Cultural de España, Guatemala (2009); Festival Alucine Media Fest, Toronto, Canada (2009); VII Bienal SIART, La Paz, Bolivia (2007).

**Sunah Choi** (Busan, Korea, 1968). She has exhibited at Galerie Johann Widauer, Innsbruck; CAB Contemporary Art, Brussels; Ethnologisches Museum, Berlin; Simon Preston Gallery, New York (2015); Kunstraum Niederösterreich, Vienna; Galerie Mezzanin, Vienna (2014); Istituto Svizzero Roma, Rome; n.b.k / Tanas, Berlin; Kunstverein Friedrichshafen; T293, Rome; The Artist's Insti-

tute, New York; Project Arts Centre, Dublin (2013); Busan Biennale 2012, Busan; Weltkulturen Museum, Frankfurt (2012); Galerie Cinzia Friedlaender, Berlin; KUMU Art Museum, Tallinn; KW- Institute for Contemporary Art, Berlin; Fondazione Sandretto Rebaudengo, Turin; Kumho Museum of Art, Seoul (2011); Witte de With, Rotterdam; Museo Marino Marini, Florence (2010).

**Bojana Cvejić** (Belgrade, Serbia, 1975). Bojana Cvejić is a performance theorist and performance maker based in Brussels. She is a co-founding member of TkH editorial collective. Cvejić received her PhD in philosophy from the Centre for Research in Modern European Philosophy, London and MA and BA degrees in musicology and aesthetics from the Faculty of Music, University of the Arts, Belgrade. Her latest books are *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance* (Palgrave, forthcoming), *Drumming & Rain: A Choreographer's Score*, co-written with A.T. De Keersmaecker (Mercator, Brussels, 2014), *Parallel Slalom: Lexicon of Nonaligned Poetics*, co-edited with G. S. Pristaš (TkH/CIDU, Belgrade/Zagreb, 2013) and *Public Sphere by Performance*, co-written with A. Vujanović (b\_books, Berlin, 2012). She has been co-author, dramaturge, or performer in many dance and theatre performances since 1996, with Jan Ritsema, Xavier Le Roy and Mette Ingvartsen, among others. Cvejić teaches at various performance programs in Europe and has been recently appointed as Professor of Philosophy of Art for the doctoral studies at Faculty for Media and Communication, University Singidunum in Belgrade.

**Virginia de Medeiros** (Feira de Santana, Brasil, 1973). She adapts documentary images for subjective, personal and conceptual use, enabling a revision of normative modes of reading, representations of reality, and alterity. Among her group exhibitions, are included *Rainbow in the Dark* at Malmö Konstmuseum, Malmö (2015); *Rainbow in the Dark* at SALT Galata, Istanbul (2014); *Salón de Belleza* (Beauty Salon), Utopian Pulse – Flares in the Darkroom, Vienna Secession (2014); 31<sup>st</sup> São Paulo Biennial, São Paulo, Brazil (2014). In 2015, she won the Prize PIPA and PIPA Popular Vote Exhibition PRIZE, winning a Artistic Residency Grant at Residency Unlimited in New York. In the same year, she was awarded in the 5th Edition Award Marcantonio Prize CNI / SESI / Cenai and won a residency in the Manchester Metropolitan University, England.

**Nuria Enguita Mayo** (Madrid, Spain, 1967). Curator, publisher of the journal *Concreta*, and artistic director of the new Bombas Gens Arts Centre, Valencia. Between 2000 and 2013 she was a member of the team of the *arteypensamiento* programme at the International University of Andalucía-UNIA. She was co-publisher of *Afterall Journal* between 2007 and 2014 and co-curator of the 31st Biennial of São Paulo (2014). A graduate of the History and Theory of Art programme at the Universidad Autónoma de Madrid, she was Artistic Director of the Fundació Antoni Tàpies (1998-2008) Barcelona and curator of the IVAM-Instituto Valenciano de Arte Moderno Valencia (1991-1998). She was the organiser of Manifesta 4 (2002) and of the International Meeting in Medellín (2011). She has also given lectures in numerous centres and universities and has published a large number of texts in catalogues and contemporary arts magazines such as *Parkett*, *Afterall*, and *Concreta*.

**Carla Filipe** (Vila Nova da Barquinha, Portugal, 1973). She studied Fine Arts – Sculpture in Faculdade de Belas-Artes (Universidade do Porto). From 2003 to 2007, she is co-founder of two artist-run projects in Porto – Salão Olímpico and Projecto Apêndice that become the biggest references of that type of project in town. In 2009, she won a scholarship from the Fundação Calouste Gulbenkian for a residency at ACME Studios (London). In 2014 the artist was invited to complete a residency at AIR Antwerpen (a collaboration with Kunsthalle Lissabon). She has been at The Rauschenberg Residency, in 2015. Filipe shown at Manifesta 8, Murcia; Fondation d'Enterprise Ricard; Bienal de Jafre; Les Ateliers de Rennes; CGAC- Centro Galego de Arte Contemporanea, Kunsthalle Lissabon; Istanbul Biennial 2013 Edition, Museu Coleção Berardo, *The 12 contemporaries* Serralves Contemporary Art Museum, Art Situations.

**Isaías Griñolo** (Moguer, Spain, 1963). Visual artist. He has worked on two projects marked by relations of memory, ecology, economy, poetry, and art. The first one, *Escombros: imágenes, relatos y discursos de las prácticas ecologistas* (2002-2016 - Rubble: images, tales and discourses of ecological practices), is an open project on financial flows and territory, presented in *Principio Potosí* at MNCARS, Madrid, HKW, Berlin, and Museo Etnografía, La Paz; in *Las fatigas de la muerte* (The fatigues of death), Caja San Fernando, Seville, and at *Lurpeko Istoriak. Las patatas y las cosas* (The potatoes and the things), Fundación Cristina Enea, Donostia. The second,

*Friso poético-documental* (2011-2016), is a documentary project on the pain caused by the revision of Article 135 of the Constitution, presented at *Contra Tàpies*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, in *Utopian Pulse > Cuartos de Utopía*, Secession, Vienna and WKS, Stuttgart; as well as at the ephemeral exhibition curated by Paul B. Preciado, *La noche del apagón* (The Night of the Blackout), MACBA, Barcelona, and at *Visceral Blue*, La Capella, Barcelona.

**Julio Jara** (Toledo, Spain, 1971). I have written many biographies, a *life on request*: Curriculum Vitae (I have just read that this is an indispensable tool for finding a *good job*, in the current context it would be a *good exhibition*). But rather than unfaithful, heretic, the walked response, it has been written in different ways. Sometimes as a curriculum vitae is generally written: a date and then the name of the corresponding exhibition, adding the name of the museum or gallery where the work has been displayed; other times, foisting my career onto that dated artistic life; even more normal was to make a schedule of any day in my life; another very different one, and not so tragic, is to make a curriculum vitae of failures. But now it is the turn for an expression of gratitude: a biography thanks to Hakin, Elvis, Alí, Gerardo, Edson, and Jefry; it is they who will set up my work with names and dates.

**Teresa Lanceta Aragonés** (Barcelona, Spain, 1951). She works in textiles and in videos and is a teacher at the Escola Massana, Barcelona. Her work has been featured in individual exhibitions at MNCARS, Madrid; Museu Tèxtil i d'Indumentaria, Barcelona; Museo de Arte Moderno, Ibiza; Université Le Mirail, Toulouse; Nau de la Universitat in València, and Villa des Arts, Casablanca. She has likewise participated in collective exhibitions at the GezHIRa Museum, El Cairo; the Lonja del Pescado, Alicante, and at the Musée d'Angers. At the cultural centre Las Cigarreras, she has screened *Cierre es la respuesta* (Closing is the Answer), a documentary about the workers at the Alicante Tobacco Factory, and recently *How to (...) things that don't exist*, at the 31st Biennial in São Paulo. She is currently preparing *Adiós al rombo* (Farewell to Rhombus) for La Casa Encendida, Madrid, Azkuna Zentroa, Bilbao, and MARCO, Vigo.

**Xavier Le Roy** (Juvisy-sur-Orge, France, 1963). Xavier Le Roy holds a doctorate in molecular biology from the University of Montpellier, France, and has worked as a dancer and choreographer since 1991. He has performed with diverse companies

and choreographers. In 2007-2008 he was “Associated Artist” at Centre Chorégraphique National de Montpellier, France. In 2010 Le Roy is an Artist in Residence fellow at the MIT Program in Art Culture and Technology (Cambridge, MA). In 2012, he begins a 3 years residency at Théâtre de la Cité Internationale, Paris. Through his solo works such as *Self Unfinished* (1998) and *Product of Circumstances* (1999), he has opened new perspectives in the field of choreographic art. His works such as the solo *Le Sacre du Printemps* (2007), *Untitled* (2014) the group piece *low pieces* (2011), and works for exhibition spaces such as, *Retrospective* first realized in 2012 at the Tapiès Foundation-Barcelona, *Temporary Title* (2015) created for John Kaldor Public Art Project – Sydney, produce situations that explore the relationships between spectators/visitors/performers and the production of subjectivities.

**Xisco Mensua** (Barcelona, Spain, 1960). He began his training at the Escuela de Artes y Oficios in Valencia, specialising in painting and drawing. Subsequently, he studied at EINA, Centre Universitari de Disseny i Art, in Barcelona. Throughout his artistic career he has had numerous individual exhibitions, foremost among which are *Registros y Hábitos* (Records and Habits) at the Fundación Antoni Tapiès, Barcelona (2006); *O Chansons foregoing* at GTM, Barcelona (2008); *The Soul*, Manifesta 7, Trento; *Drawing Documents*, Extra City Kunsthall, Antwerp, (2010), and *Notas sobre el tiempo* (*Notes on Time*) at Galería Valle Ortí, Valencia. In 2014 three exhibitions solo exhibitions featured his work: *Relato y Documento* (*Story and Document*), Belles Arts, UPV, Valencia; *Palabras en la Imagen* (*Words in the Image*), Galería Rosa Santos, Madrid, and *Trance*, Casa sin fin, Madrid.

**Anna Oppermann** (Eutin, Germany, 1940 – Celle, Germany, 1993). Starting with colourful images of personal perceptions, Anna Oppermann soon felt the limits of the finite and two-dimensional form. As she summed up later, she could no longer decide “what was more appropriate for a sought expression: the object itself, its drawing or painting, its photograph, or its denotation. Each part carried something the others lacked.” Consequently she invented her own open and interdisciplinary form: *the Ensemble*. *Ensembles* are spatial arrangements of long-time examinations of those circumstances that occupied the artist. Thus, they intertwine the opposing material and are related to conceptual approaches of the art of the 1970s in an outstanding way. Between 1962 and 1968 she studied at the

Academy of Fine Arts of the University of Hamburg, where she subsequently was guest professor between 1976 and 1978. She also taught at the universities of Wuppertal (1982-1990) and Berlin (1990-1993). She held numerous individual exhibitions during her life and her work has been the object of important retrospectives during the last decade, as demonstrated by the exhibition *Ensembles 1968-1992* at the Württembergischer Kunstverein, Stuttgart and Generali Foundation, Vienna.

**Nacho París** (Valencia, Spain, 1963). Artist, theoretician, and activist. He works in a number of disciplines (from the production of images to written text), proposing a reflection on the instrumental uses of the image as well as the social and political function of art and culture. He collaborates with a number of cultural magazines and has published and given lectures on critical art, culture and participation, urban planning, image and visual culture, the rights of artists, etc. He was a co-founder and Chairman of the Valencian Association of Artists AVVAC and has been a member of the groups Ex Amics del IVAM, Ciutadans per una cultura democràtica y participativa, and Amparo Civil.

**Laurence Rassel** (Messancy, Belgium, 1967). She is currently lecturer on the history and the present of arts/media at the école de recherche graphique (erg), Brussels. Between 1997 and 2008, she was a member of the managing team of Constant, based in Brussels. She directed the Fundación Antoni Tapiès in Barcelona from 2008 to 2015. From the moment of her arrival, she initiated a project to open up the institutional archives within the platform *Arts combinatòries*. She encouraged new readings of the work of Antoni Tapiès in a dialogue with contemporary practices in performance and music, as well as developing a programme of contemporary art with exhibitions by Eva Hesse, Anna Maria Maiolino, and Kerry James Marshall. She tested the limits of the exhibition working with the choreographer, Xavier Le Roy, with the work of Allan Kaprow in *Allan Kaprow. Otras maneras*, curated by Soledad Gutiérrez, and by means of collective exhibitions such as *In the First Circle*, directed by the artist, Imogen Stidworthy, or *Alma Matrix*, curated by Catherine de Zegher.

**Inmaculada Salinas** (Guadalcanal, Spain, 1967). She holds a degree in Fine Arts from the University of Seville, and trained at the UNIA programme *arteypensamiento* at the International University of Andalucía. She belongs to the PRPC

(Platform of reflection on Cultural Policies). She has had individual exhibitions since 1992, foremost among which are *Prensadas (Pressed)*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville (2011), *Lista de costos (List of Costs)*, Galería Espavisor (Valencia, 2013), and *Una hora es invisible (An hour is invisible)*, Galería Rafael Ortiz, Seville (2014). She has collaborated on numerous collective exhibitions at different galleries and institutions, including *Narrativas Domésticas: Más allá del álbum de familia (Domestic Narratives: Beyond the family Album)*, at the Sala de la Diputación de Huesca (2012) and more recently at the International Biennial of Contemporary Art in Göteborg (2015). Her work is on display at different institutions and in collections.

**Mladen Stilinović** (Belgrade, Serbia, 1947). Lives and works in Zagreb. He has been exhibiting internationally since 1973. Solo exhibitions (selected): Gallery Nova, Zagreb (1976), *Geometry of Cakes*, Museum of Modern Art, Ljubljana (1994) *White Absence, The Cynicism of the Poor*, Museum of Contemporary Art, Zagreb (2001), Platform Garanti, Istanbul (2007), *Mladen Stilinović*, Espavisor, Valencia (2014), *1+2=*, MUAC, Mexico City, (2015). Group exhibitions (selected): *Biennale de Paris* (1977), *Sydney Biennale* (1992-1993), *After the Wall*, Moderna Museet (Stockholm, 1999), *In the Gorges of the Balkans*, Kunsthalle Fridericianum (Kassel, 2003), *Venice Biennale* (2003), *Documenta 12*, Kassel (2007), *Promesses du passé*, Centre Pompidou, Paris (2010), *Ostalgie*, New Museum of Contemporary Art, New York, (2011), *Museum of Parallel Narratives*, MACBA, Barcelona (2011), *Dear Art*, Calvert 22, London (2013), *Play Time*, Galerie im Lenbachhaus, München (2014), *Personal Cuts*, Carré d'Art Musée d'Art Contemporain, Nîmes (2014), *Art Has No Alternative (An Archive of Artists in Action)*, Tranzit Slovakia, Bratislava (2015), *Scenes for a New Heritage: Contemporary Art from the Collection*, MoMA, New York (2015).

**Willy Thayer** (Santiago de Chile, 1954). Philosopher and tenured professor at the Department of Philosophy of the Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Lecturer in the Master's Programme of Documentary Cinema and Visual Arts at the Universidad de Chile. He has taught philosophy at various universities in Chile, in philosophy, visual arts, sociology, and psychology departments. He has been a visiting professor at the University of Duke, and a guest lecturer at the Universidad Internacional de Andalucía, Seville; in the permanent seminar of Ticio Escobar at the

Museo del Barro, Asunción; at the universities of Cornell and Buffalo; at the National University of Córdoba and of San Andrés, Buenos Aires, and at Binghamton, N.Y., among others. As author and editor he has published *El barniz del esqueleto. Seis ensayos sobre lo siniestro* (2011); *Tecnologías de la crítica* (2010); *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción* (2006); *La crisis no Moderna de la Universidad Moderna*, published by Cuarto Propio (1996). He has written for a range of national and foreign journals, including *Papel máquina*, Santiago de Chile; *Journal Afterall*, University of the Arts, London; *Ibero-American Magazine*, University of Pittsburgh; *Higher Education Magazine*, *Ciencias y Hechos*, UNAM, México.

**Scarlet Yu** (Hong Kong, China, 1978). Scarlet Yu is a dance-artist, living in Berlin and Paris. She graduated at The Hong Kong Academy for Performing Arts (Master in Fine Art of Dance) 2015. Worked as Rehearsal Director and performer at The Arts Fission Company from 2000 until 2010. Her works focus on the transformative potential of autobiographical material in choreography, work such as *The Act of Memory, One WITH One* (2012), *The Act of Passing* (2015), *Read Memory* (2015). Worked with Haris Pasovic (Bosnia), Teatro de los Sentidos (Spain), Maurice Lai (Hong Kong) and Xavier Le Roy. She is supported by the Hong Kong Arts Development Council and Arts Network Asia and is a contributor and translator for Hong Kong Dance Journal.

**Jaume Marco** (el Grau de Gandia, Valencia, Spain, 1973). He studied industrial graphic design and illustration at the Escuela de Artes y Oficios in Alcoy (Alicante). In 2010 he founded the design studio Ió Lab together with Ima Ferri, and after a long stay in New York, he set up residence in Valencia, where he has participated as a designer and layout artist in different projects. These include exhibitions and catalogues for Artium - Museo de Arte Contemporáneo in Vitoria, a range of projects for the European Commission and the Spanish National Research Council (CSIC), as well as for the Sports Federation of the Montaña de Cataluña (FEEC). In addition he is currently head of design and layout for a range of journals, primarily for *Concreta* (Valencia) and *Vértex* (Barcelona). When his work as a graphic designer allows, he also draws and illustrates books. He has published the illustrated albums *Et dans ta tête à toi?* and *El viaje de Max pelo-flecha*, text by Francesc Vila, (2016).

**Comunidad de Madrid /  
Regional Government of Madrid**

Presidenta / President

**Cristina Cifuentes Cuencas**

Directora de la Oficina de Cultura y Turismo /  
Director of the Office for Culture and Tourism

**Anunciada Fernández de Córdoba y Alonso-Viguera**

Director General Promoción Cultural /  
General Director of Cultural Promotion

**Jaime Miguel de los Santos González**

Subdirector General de Bellas Artes /  
Deputy Managing Director of Fine Arts

**Antonio J. Sánchez Luengo**

Asesor de Artes Plásticas / Fine Arts Adviser

**Javier Martín-Jiménez**

**CA2M Centro de Arte Dos de Mayo**

Director / Director

**Manuel Segade**

Gerente / Manager

**María Aránzazu Borraz de Pedro**

Gestión y administración /  
Management and administration

**Inmaculada Lizana Plaza**

Colección / Collection

**M. Asunción Lizarazu de Mesa**

**Teresa Cavestany Velasco**

**Carmen Fernández Fernández**

Exposiciones / Exhibitions

**Victor de las Heras Iglesias**

**Ignacio Macua Roy**

Comunicación / Communication

**Mara Canela Fraile**

**Marta Martínez Barrera**

**Rosa Naharro Diestro**

Educación y actividades públicas /  
Education and public programmes

**Pablo Martínez**

**María Eguizabal Elías**

**Victoria Gil-Delgado Armada**

**Carlos Granados**

Biblioteca / Library

**M. Paloma López Rubio**

Colaboradores / Collaborators

**Gisèle Rodríguez**

**Pilar Álvarez**

**Eva Garrido**

**Yera Moreno**

**Mónica Ruiz Trilleros**

**Marta van Tartwijk**

**María José Pérez Vizán**

**Wilfredo Encarnación**

**Lotta Hansson**

Amigos del CA2M / Friends of CA2M

**Inez Piso**

**Exposición / Exhibition**

Comisarios / Curators

**Nuria Enguita Mayo**

**Nacho París**

**Catálogo / Catalogue**

Editores / Editors

**Nuria Enguita Mayo**

**Nacho París**

Autores / Authors

**Nuria Enguita Mayo**

**Nacho París**

**Laurence Rassel**

**Bojana Cvejić**

**Willy Thayer**

**Anna Oppermann**

**Teresa Lanceta**

**Carla Filipe**

**Mladen Stilinović**

**Saskia Calderón**

**Xavier Le Roy**

**Scarlet Yu**

**Inmaculada Salinas**

**Virginia de Medeiros**

**Julio Jara**

**Isaías Griñolo**

**Xisco Mensua**

**Thomas Bayrle**

Coordinación editorial / Editorial coordination

**Victor de las Heras Iglesias**

Traducción / Translation

**David Sánchez**

**Blink Translations**

Corrección de textos / Proof reading

**David Sánchez** (Inglés / English)

**Cuarto de Letras** (Español / Spanish)

Fotografías / Photographs

**Boris Cvjetanović**

**Jiří Thýn**

**Nils Klinger**

**Paul Litherland**

**Everton Ballardín**

Diseño gráfico / Graphic Design

**Ió Lab - Jaume Marco**

Impresión / Printing

**BOCM**

## Agradecimientos / Acknowledgements

Los comisarios quieren agradecer muy especialmente a Ferran Barenblit la invitación a hacer esta exposición y a Manuel Segade el entusiasmo y la hospitalidad con que la ha acogido. También queremos agradecer a todo el equipo del CA2M por su dedicación para que sea posible.

A nuestras familias, que nos han acompañado y a las que hemos robado tiempo, en especial a Albert Benlloch. Y a todas las personas que van a participar en este proyecto así como a aquellas que nos han ayudado. Santiago Aguilar, Greta Alfaro, Elena Aparicio, Pep Benlloch, Felipe Cabrerizo, Aurora Conde, Pip Day, Luis Enguita, Josep M<sup>a</sup> Gabarró, Pedro G. Romero, Fanny Herserant, Pablo Lafuente, Isidro Marín Cejalvo, Ester Pegueroles, Tomás Pollán, Mario Rabasco, César Serrano Romero, Branka Stipančić, Laura Vallés, Mario Vecchioni, Ute Vorkoeper, y a todos los participantes en la obra de Xavier Le Roy. Galería Nogueras Blanchard, Madrid y Barcelona, Galerie Martin Janda, Viena, Galerie Barbara Thumm, Berlín. Galería Nara Roesler, São Paulo, La Trinxera, Corbera d'Ebre. Apícola El Recoldo, NaturCuenca Sociedad Cooperativa, Miel de Barrio.

The curators would very much like for to thank Ferran Barenblit for the invitation to make this exhibition and Manuel Segade for the enthusiasm and the hospitality with which he welcomed it.

We would also like to extend our acknowledgments to the whole team of the CA2M for its dedication to make it possible. To our families who have accompanied us and from which we have stolen time, in particular to Albert Benlloch. And to all the people who are going to participate in this project as well as to those that have helped us. Santiago Aguilar, Greta Alfaro, Elena Aparicio, Pep Benlloch, Felipe Cabrerizo, Aurora Conde, Pip Day, Luis Enguita, Josep M<sup>a</sup> Gabarró, Pedro G. Romero, Fanny Herserant, Pablo Lafuente, Isidro Marín Cejalvo, Ester Pegueroles, Tomás Pollán, Mario Rabasco, César Serrano Romero, Branka Stipančić, Laura Vallés, Mario Vecchioni, Ute Vorkoeper, and to all the participants of Xavier Le Roy performance. Galería Nogueras Blanchard, Madrid y Barcelona, Galerie Martin Janda, Viena, Galerie Barbara Thumm, Berlín. Galería Nara Roesler, São Paulo, La Trinxera, Corbera d'Ebre. Apícola El Recoldo, NaturCuenca Sociedad Cooperativa, Miel de Barrio.



**Centro de Arte Dos de Mayo  
Comunidad de Madrid**

Con la colaboración de: / In collaboration with:



## CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

Av. Constitución, 23  
28931 Móstoles, Madrid  
Tel.: +34 91 276 02 13  
ca2m@madrid.org  
www.ca2m.org

Todas las publicaciones editadas por CA2M están disponibles para su descarga digital en [www.ca2m.org](http://www.ca2m.org)

All publications published by CA2M are available for digital download at [www.ca2m.org](http://www.ca2m.org)

Esta publicación ha sido editada por la Oficina de Cultura y Turismo, Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid con motivo de la exposición *La réplica infiel* presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid, del 18 de marzo al 25 de septiembre de 2016.

This publication is published by the Culture and Tourism Office - General Direction of Cultural Promotion of the Regional Government of Madrid in conjunction with the exhibition *The Unfaithful Replica* presented at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid from March 18<sup>th</sup> to September 25<sup>th</sup> 2016.

Textos / Texts

© **Mladen Stilinović, Thomas Bayrle, Virginia de Medeiros, The Estate of Anna Oppermann**

Resto de textos / Other texts

**Creative Commons 3.0 España**

**Licencia Reconocimiento–No Comercial–Sin Obra Derivada**

**Atribution–Non Commercial–No Derivatives**

Imágenes / Images

**Sus autores / their authors**

Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes o textos de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la autorización de los titulares del © *copyright*.

Some rights reserved. The partial or total reproduction of any of the images or texts in the publication in any form or by any means without prior written consent of the © *copyright* holders is strictly prohibited.

Depósito legal / Legal Deposit: **M-5911-2016**

ISBN:







